

مجلة الفكر والفن المعاصر

الفاخرة

العدد (١٤٦) يناير ١٩٩٥

نبيل درويش.. كنوز من طين



جيرار
البئر الأولى
وتموز
الأخير

أنوثة
الإبداع
وإبداع
الأنوثة

لوحة الغلاف الأول
للغنان نبيل درويش

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٤٦) يناير ١٩٩٥ دوريات إهداء

التمن في مصر: جنيهاً

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٤٠ درهما - اليمن ١٠٠ ريال - ليبيا ١٦٠ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٤ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعتبر عن آراء اصحابها

ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالي شكري

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفني

حلمي التوني

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدي محمد مصطفى

التنفيذ

صبري عبد الواحد

مادلين ايوب فرج

المحررون

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

المراجعات	١١
الفصول والغايات	٦١
المراجعات	١٢٢
الإيقاعات والروائح	١٧٥
المحاورات	٢٢٥

هكذا نقاوم التطبيع

وكان رأينا ولا يزال أن «شخص» نجيب محفوظ وما يمثله هو المستهدف في محاولة الاغتيال، ولم تكن رقبته ساعى يريد من الرضى التطبيع إلى عرفات. وذلك نسبين أولهما: أن نجيب محفوظ ليس الراهة أو المظلة الصالحة لدعاة التطبيع، فتجيب محفوظ - بعد عمر طويل قلباً نابضا وعقلا شامخاً يسرى في شرايين أمته بأمد لحظاتها وأكثرها نبلا مما يتناقض تماماً وكلياً مع الثقافة العنصرية لإسرائيل. السبب الثاني: فإننا في مصر نذكر يوماً خطورة الإسلام السياسي والإرهاب الفكرى المروع الذى يمارسه بدءاً من اغتيال فرج فوده إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ. ولنا حاجة يا سيد فقري إلى «اتهامات» الحكومة للإرهاب الدموى، بل إننا نتهم حكومتنا علناً بتأخيرها في اكتشاف حجم الخطر وتقاعسها أحياناً عن المواجهة الشاملة والتي تتجاوز المواجهة الأمنية إلى المواجهات الثقافية والاقتصادية والسياسية.

ومن حق قعوار أو غيره أن يدفع الاتهام عن الإسلام السياسي ولكن ليس من حقه أن يوهمنا بأن



نجيب محفوظ

منها تصريح الأستاذ قعوار سوى عدة سطور، فقد كان من الصعب أن نغرد لرده صفحتين كاملتين بالإضافة إلى تعليقنا المحتمل.

ومن الناحية الموضوعية رأى الزملاء فى أسرة التحرير أن صاحب الرد قد تجاوز الحدود المرعية فى آداب الحوار بحيث جاءت رسالته مليئة بالمفردات والمفكرات غير المقبولة، والتي ألبنا على أنفسنا فى «القاهرة» ألا نتورط فى نشر أمثاله حرصاً على إشاعة القيم الموضوعية فى أسلوب الحوار بين المثقفين، وهم القدوة والمثل الأعلى لبقية المواطنين.

قا عندما قرأ الأستاذ فقري قعوار افتتاحية العدد (١٤٤) حول نجيب محفوظ غضب من تعليقنا على ما جاء فى تصريحاته هو وبعض الآخرين الذين رأوا فى مسألة التطبيع سبباً لمحاولة اغتياله. بل وصل الأمر بفقري قعوار أن يؤكد أن محاولة اغتيال محفوظ رسالة إلى ياسر عرفات مستدلاً على ذلك بتوقيت المحاولة أثناء إعلان جائزة نوبل. والتصريح منشور حرفياً - لمن يريد الرجوع إليه - فى جريدة الحياة.

وقتها تغنى الأستاذ قعوار من عمان بشأن ردِّ أعده تعليقاً على الافتتاحية للنشر فى «القاهرة». وقد رحبت بذلك لأن الحوار من تقاليد «القاهرة». الثابتة، بل هو أحد أهدافها. وحين وصل الرد فى خمس صفحات فولسكاب وقعت هيئة التحرير فى مأزق شكلى وموضوعى.. فمن حيث الشكل نحن نفصح المجال للردود فى حجم الحيز الذى خصصناه من قبل للموضوع الذى استوجب الرد. وكان الأستاذ قعوار نفسه قد طلب منا التعليق على ما جاء فى رده. ولما كان حجم الافتتاحية - مثار التعليق - هو هذه الصفحة لم يقل

الإرهابيين هم المسلمون. كذلك فمن حقه أو غيره أن يتهم الموساد بمحاولة الاغتيال أو باختراق الموساد للجماعات الإسلامية، ولكن ليس من حقه في هذه الحال أن يناقض نفسه فيقول إن «التطبيع» هو السبب، فدعاة التطبيع لا تقتلهم الموساد.

إننا في القاهرة، نقاوم التطبيع من المبدأ الذي يمكن أن نطالعه في افتتاحية عدد آذار (مارس) ١٩٩٤ تحت عنوان «ثقافة الإبادة العنصرية»، قد جاء فيها حرفياً «إن أية دعوة إلى التطبيع العاجل أو المؤجل هي دعوة للانضواء تحت لواء ثقافة الإبادة العنصرية، فطالما بقيت الصهيونية هي ثقافة الدولة والمجتمع في إسرائيل بقي الصراع إلى المنتهى بين ثقافتين لا تتلقيان».

وفي عدد سوز (يوليو) ١٩٩٣ تعرضنا لحالة تفصيلية هي حالة الأديب المصري نعيم تكل الذي رفضه المثقفون المصريون، كما رفضوا بعدها وقبلها حالات أخرى

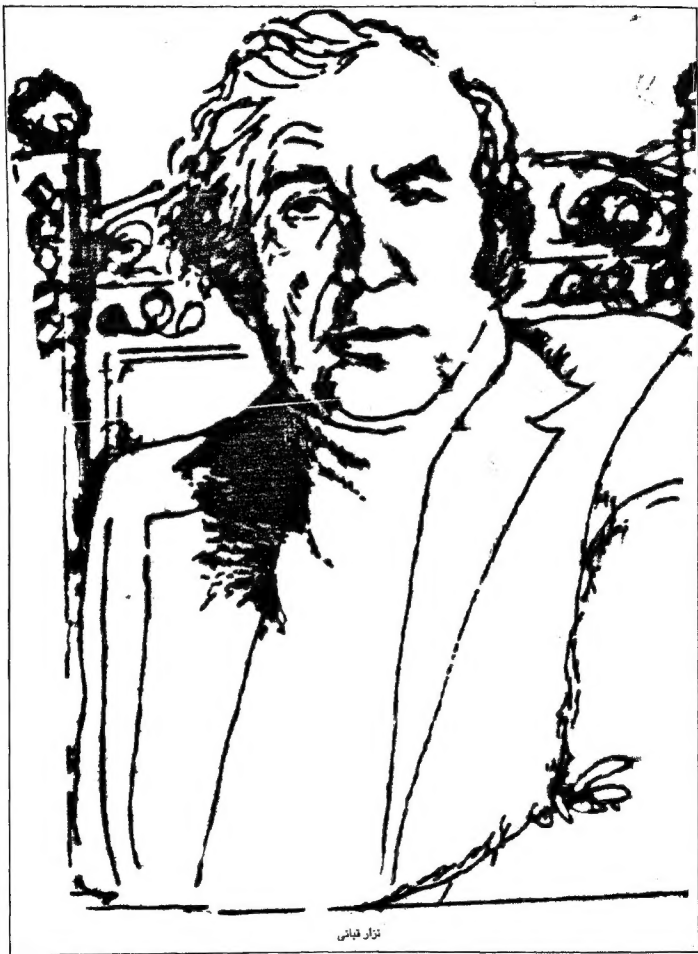
أكثر تشيلاً للتطبيع، كالأستاذة عبدالعظيم رمضان وأنيس منصور ود. محمد شعلان والسينمائي حسام الدين مصطفى والمطرب مدحت صالح والمسرحي على سالم! إننا لا نتستر على دعاة التطبيع في أي وقت، بل لنقد أفرندا ملفاً شاملاً في عدد حزيران (لاظ التوقيت) يونيو ١٩٩٤ تحت عنوان: «نحن وإسرائيل: التحدي والمستقبل». ودعونا في الافتتاحية إلى أن تكون المقاطعة لإسرائيل شاملة وليست مجرد بيانات معزولة لفئة قليلة من الأدباء والفنانين، بحيث نوسع المجال لقطاعات شعبية واسعة من المهنيين والنقابات، والاتحادات والروابط والجمعيات النقابية أن تشارك في المقاومة.

وقد أسعدنا دائماً أن يكون البابا شنودة الثالث على رأس الكنيسة الوطنية التي ترفض التطبيع رفضاً قاطعاً مما يدعم الوحدة الوطنية في مواجهة التطبيع اللاهث.

ومن هنا كانت دهشتنا ولا تزال من مقاطعة الاتحاد العام لاتحاد

كتاب مصر لسببين: أن هذا الاتحاد الذي لست شخصياً من أعضائه، يضم في مجلس إدارته سعد الدين وهبة نائباً للرئيس، وهو أحد قادة الحركة الثقافية المصرية ضد التطبيع. وإذا كانت العجبة المستمرة لهذه المقاطعة أن مصر قد اعترفت بإسرائيل، فما القول وقد اعترف الأردن والمغرب وسلطنة عمان والحكم الذاتي الفلسطيني بدرجات متفاوتة، بدءاً من إقامة مكاتب التمثيل إلى التبادل الدبلوماسي، ومع ذلك فلم تطبق القاعدة التي طبقت على مصر على غيرها من الأقطار العربية. وهذا هو السؤال الذي لم يجب عنه صاحب الرّد سواء أكان أميناً عاماً للإتحاد أو رئيساً، فالإنقلاب لا them.

فالأهم أننا لا نريد أن نفرق في مجال عقيم من شأنه أن يخلط الأوراق فنُدفع عن الإسلام السياسي جريمة كاملة الأوصاف ونشكك في نجيب محفوظ، ونغض الطرف عن طابور من المثقفين العرب من أصحاب المبادرة إلى تدشين التطبيع. ■



نزار قباني

دعنا يانزار قبائى نبـحـث عن

فا لم تحمل قصيدة برهانها معها بقدر ما فعلت قصيدة نزار. وجب على الشاعر أن يقدم الشكر لمن رَدَّ على قصيدة الحب بنصال الحرب. نعم، فقصيدة «مضى يملون وفاة العرب» هي أولا وأخيرا قصيدة حب للعرب تقف على التقيض من قصائد المديح القديمة القديمة والقديمة الجديدة على السواء. قصائد المديح تسدل على الوجه التبعيض ألقمة من الملامح للمزورة، بينما قصيدة الحب ترفع الألقمة عن الوجه الطبيعى باعتبار أن عقيقتها هي الجمال.

ولا يحتاج نزار قبائى إلى شفيح يستدر عطف المحكمة، لأنه لا يقف أصلا في فحس الاتهام بل هو يقف بشجاعة وشرف ونبل موقف «المدعى العام»، وليس الذبح الذى صك أذننا إلا صراخ المتهمين والمذنبين، أو في أحسن الأحوال صياح المحامين عنهم ممن نعزهم الحجة والبرهان.

ولو أن القصيدة مرت كنبرها مرور الكرام، لما برهنت على صدقيتها.. فالصياح والذبح والصراخ هو صدق الصوت. وكفى هي نادرة التصايد، في زماننا، ذات الصوت. والصوت بحد ذاته يعنى الصدق، فلو كان الشعر كاذبا لكان الصمت صده الوحيد، أى إذا لم تكن هناك قضية حقيقية لما كان هناك متهمون حقيقيون وشهود ومحامون. ولكن «القضية» التى وقف فيها نزار

قبائى مدعيا عاما باسم الضمير الذى يجعل أجمل ما تبقى من هذه الأمة، سبق لغيره من حكمائها في مختلف مجالات المعرفة أن نطقوا بها. هذه القضية، وبه، هذا الضمير، دون أن يستمع لهؤلاء الحكماء في الاقتصاد والاجتماع والسياسة، أحد وما أن تبلورت «الحكمة» فى الشعر حتى قامت قيامة خصوم الحكمة والشعر والعرب جميعا.

(١)

ولعل أول ما يصادف المرء من ملاحظات على هؤلاء الخصوم أنهم حتى أسابيع قليلة منعت كانوا من أعلى الناس صوتا في استنكار محاولة اغتيال نجيب محفوظ، بل والاعتقال على وجه العموم. ولست أجد فارقا يذكر بين الاعتقال المادى والاعتقال المعنوى، فالأصل فى الحالين هو التكفير، سواء كان التكفير الوطنى أو التكفير الدينى أو التكفير القومى، إلى بقية أشكال التكفير وألوانه، فالجذر الأصل واحد، وهو رفض التعدد. وقيامتهم «قومة رجل واحد» ضد نزار قبائى (وليس قصيدته الأخيرة وحدها) أكبر وأقوى دليل على أن استنكارهم لحادث نجيب محفوظ لم يكن صادقا، فرواية «أولاد حارتنا» لم يدافعوا عن حقها فى التداول بحرف واحد طوال خمس وثلاثين سنة حتى اليوم بعد محاولة الاعتقال. ومن كان منهم ضد حجب الرواية ولم يفصح عن ذلك، فإن «أولاد

حارتنا» تتضمن فى ثناياها موقفا من مصر والمصريين أكثر قسوة بما لا يقاس من موقف نزار من العرب. ومن ثم فالاستقامة المنطقية والأخلاقية كتيبة بأن تدفع بهم إلى الخندق المقابل للخندق الذى نمترس فيه ضد نزار. والاحتجاج بأن استنكارهم لحادث محاولة القتل هو رفض للاعتقال من حيث المبدأ، فإن أمثال نجيب محفوظ ونزار قبائى ليسوا من عابرى السبيل يتساوون أمام المحاكم إذا أمسكت الشرطة بالمتهمين. وإنما هم من أصحاب القلم والرأى، وبالتالي فمحاولة الاعتقال المادى والمعنوى هي رفض مطلق للرأى الآخر وإدعاء مسبق بالاستحواذ الكامل على الحقيقة والإيمان بالصوابية المطلقة لا فرق فى ذلك بين من يتوهم أنه المثل الشرعى الوحيد للحقيقة الوطنية أو الحقيقة الدينية. ولا فرق أيضا بين من أفتوا بقتل فرج فودة وتجب محفوظ قتلا ماديا مباشرا، ومن أفتوا بقتل نزار قبائى معنويا. ذلك أن منهج التكفير هو الذى يفرض بالضرورة إلى النقل فى جميع الأحوال.

هل نغالى إذن إذا قلنا إن لهذا المنهج أسما آخر هو: الارهاب؟

(٢)

ليست قصيدة نزار الأخيرة بـ«ت يومها» فنزار قبائى نفسه هو صاحب «خبز وحشيش وقمر» التى كتبها ونشرها

مكان بين عبيد العصر الجديد

أجل حرية الفكر والتعبير؟ لن نجد هذا أو هناك، بينما كان نزار قباني حاضراً في كل هذه المعارك والقضايا بصيرته وإن غاب بجسده فضمناها في شعره حكمة لا وجود لمثلها إلا صاحب القلب الخصب الذي شدد أوريته وشرابيه في كل رقعة عربية، وإن ابتعد عنها آلاف الأميال ليرأها أعمق وأكثر. نزار قباني إذن فرصة لا تعوز ليغرجوا عن المكبوت، فهو يرثي مدينتهم التي نخرها السوس وما هي تسقط فوق رموس الجميع للأسف، رموسهم ورموسنا. لذلك فهم يصرخون بوجه المدينة - الحلم، أو المدينة البديل، إنهم مرتزقة المدينة الكاذبة، المدينة الميخة فهم من قتلها ومن المستفودين بموتها. وهم بحملتهم على نزار وقصيدته، إنما يتمتسون وراء القبور دفاعاً عن الموت، يقاتلون احتمال مجرد احتمال الانبعاث والتغيير، يقاتلون مدينة الياسمين من قبل أن تولد. ولكم قاتلوا من قبل ثلاثين وأربعين عاماً المدن التي شيدها تموز من الماء والمسيح على الصليب والعنقاء من الرماد في شعر أدونيس وخليل حاوي وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ومحمود درويش وصلاح عبدالصبور وتوازيك المالكة وجبرا ابراهيم وجبرا نوافي صايغ ويولد الحيدري. كان لكل من هؤلاء مدينته المدينة ومدينته - الحلم. فجاءت صدرت عن لجنة الشعر بالمجلس



نزار قباني

قبل أربعين عاماً فكان من الطبيعي أن يثور عليها وأن يستنكرها السياسيون لدخل البرلمان وخارجيه، وهو أيضاً صاحب «هوامش على دفتر النكسة» التي صادرتها الدولة الناصرية، فلما قرأها الحاكم - جمال عبدالناصر - أمر فوراً بالإفراج عنها. ولكن هاهم الذين لم يفتحوا أفواههم بوجه حاكم إلا بعد موته، والذين ظهروا فجأة فوق الأكتاف يهتفون ضد الشمولية، هم أنفسهم الذين يكتفون شاعر! قال ما عنده، أيًا كان هذا القول، فهم وليست سلطة الدولة الذين يقيمون من أنفسهم رقباء. ولم نسمع أحدهم يرفع الصوت هائماً أو عالياً ضد مظهر سني واحد مما تنوء بحمله البلاد سواء في الشؤون العامة أو في شئون الثقافة. إنهم صامتون على أقبح الرذائل حين تصدر عن الدولة أو مراكز الضغط في المجتمع أو هم ينجون لها قلائد المديح. وهم صامتون على أقل الفضائل حين تصدر عن غيرهم من معارضينهم إذا لم يجدوا لها حملات التشويه. أين هم من قضايا التعليم حين كان وزير التعليم وحيداً بمواجهة قوى الظلام؟ أين كانوا في قضية الأستاذ الجامعي نصر حامد أبو زيد حين كان وحيداً بمواجهة القوى ذاتها؟ أين كانوا من قضايا التمييز حين كان وزير الثقافة وحيداً أمام أحد نواب الظلام؟ وأين هم الآن من قضية القضايا في الحركة الثقافية الراهنة، قضية وحدة المثقفين من

(٣)

الحكومات أو المؤسسات الدينية. نسبة السياحة الداخلية والأجنبية. ولم أتوقف عند كثير من التفاصيل كأنواع الجرائم أو أنواع الكتب المقررة والمصادرة أو أنواع المواد الإذاعية والتليفزيونية أو أنواع الخطب الدينية إلى غير ذلك من تفاصيل، ولكني اهتمت بنسبة دخل الفرد والدخل القومي العام وبالبطالة اهتماماً خاصاً، كذلك تركّز اهتمامي على الحروب الأهلية السرية والمعلنة. وقد خلت الخريطة من الإحصائيات الدقيقة والمسوح الميدانية لبعض الأقطار العربية خلو تاماً. وقد روعت حين وجدت أن المساح من الأقطار الأخرى - ومن بينها مصر - في متناول اليد، في المكتبات وعلى أرفف الطرقات ليست هناك أسرار، وروعت ثانية من أن هذه الخريطة تسمى وطني في خاتمة المطاف بالجحيم، وأن أجهة فيه أموات وهم لا يعلمون. وأن ما فعله نزار بقصيدته يشبه في حده الأقصى بالمعجزة: محاولة إحياء الموتى. وفي حده الأدنى - إذا كان الموتى ليسوا كذلك بل ينام مخدرون، فهي محاولة لإفادتهم من السبات العميق، والموتى والذيام لا يكونون أنفسهم عدا «المعرفة» التي نتيج لهم البقطة في أعماق الجحيم. إنهم يفنون الجحيم على «المعرفة» وعلى «البقطة» معا، فهم لو عرفوا لاكتشفوا أن نزار قباني كان على أمته خيراً وبها مسالماً ودعياً في محاولة إفادتها هاندا رقيقاً متواضعا إنه لم يقل شيئاً قياساً إلى ما قاله كبار الباحثين والطماء والخبراء من أبناء هذه الأمة. والنهاية، التي يستخلصونها بالأرقام الجافة

ولأني لا آخذ الأمور على عواهنها، فقد وضعت الخريطة العربية أمامي ورحمت لأحمي «الوقائع» أمامي: نسبة الأمية، نسبة الجريمة، نسبة الفقر، نسبة السجون والمعتقلات، وأقضية التعذيب، نسبة الاختلاس والرشوة والتهريب، نسبة العسكريين في الحكم، نسبة ظلال الله على الأرض، نسبة الدعارة، نسبة دور العبادة والمستشفيات والمدارس، نسبة أجهزة الإعلام وساعات البث المسموع والمرئي والمقروء، نسبة دور السينما والمسارح، نسبة الورق المطبوع للكتب والمجلات الثقافية ودوريات الصنوعات والصحف الأسبوعية واليومية للحكم والمعارضة، نسبة الوفيات، نسبة مراكز البحث العلمي بأنواعها والجامعات، نسبة الرقعة الخضراء في المدن، نسبة الزواج والطلاق وتعدد الأزواج، نسبة الأمراض العضوية والنفسية، نسبة الإنتاج والاستهلاك ونوعيات الإنتاج وأنماط الاستهلاك، نسبة حوادث الطرق وحوادث الإهمال الجسيم، نسبة الكتاب والغنائين والطماء، نسبة القول المهاجرة، نسبة العرض في المستشفيات العقلية، نسبة رجال الدين، نسبة المهنيين (أطباء، مهندسون، محامون، صحفيون، زراعيون، صيادلة، محاسبون، تجاريون... الخ)، نسبة الجمعيات الأهلية، نسبة المؤسسات التشريعية الرقابية والثقافية، نسبة الأحزاب السياسية، نسبة تداول السلطة، نسبة التغيير في الأحزاب الحاكمة والمعارضة، نسبة المصادرة في الكتب والكتابات الصحفية والأقلام السليمانية والمسرحيات، من جانب

الأعلى للفنون والآداب في مصر ما سمي في حينها بالذاكرة السوداء التي وصفت أشعار هؤلاء جميعاً بأنه شعر وثني ضد العروبة والإسلام. كانت هذه بداية التكفير القومي والديني، ثم حول رئيس اللجنة شعر صلاح عبدالصبور إلى لجنة النشر للاختصاص، فكانت هذه الدأشيرة بداية التكفير اللغوي. كان رئيس اللجنة هو زعيم المحافظين في الثقافة المصرية عباس محمود العقاد، غير أنه كان علياً أن نلتظر عقدين من الزمان ليعترف زكي نجيب محمود بأنه كاتب الذاكرة السوداء، كما كان علياً أن ننتظر خمسا وثلاثين عاماً حتى يعترف الشيخ محمد الغزالي بأنه صاحب التقرير الذي حجب «أولاد حارتنا» لتجيب محفوظ طيلة تلك الفترة.

والذين هاجموا نزار قباني في مصر هم أبناء ذلك الديار الذي يخفى في ثياب العروبة والإسلام. وهو بذلك لا يفعل شيئاً سوى أنه يستر عريه، فلا أحد يعرف لهم إضافة إلى العروبة أو إلى المسلمين. والشعار البارز في حياتهم «ليس في الإمكان أبدع مما كان»، فهم يفتقدون صنفين محلازمتين: الشعور والشعر، الشعور بالفتح وخيال الشعر. لذلك فهم ليسوا مثقفين وليسوا شعراء. وحتمتهم على نزار ليست فحسب لأنه يحرث الأرض التي يسترخون فوقها وفوق أنقاضها، إذ هي الأرض الخراب التي لم يعرفها ت. س. البوت قذ، وإنما هم يحملون عليه لأنه شاعر. وليس أي شاعر، بل هو الشاعر الذي جعل من الشعر خبزاً يومياً لأبسط الناس.

بدييات

والإحصائيات الجامدة والبحوث الخشنة أننا ماضون بخطى ثابتة نحو: الانقراض حتى بالمزيد من الانفجار السكاني الذي يهين لنا مكانا بين عبيد العصر الجديد.

أما فزار قبهاني فهو يتكلم بلغة القلب المذعور من هذه النتيجة المرسية، ويتكلم بلغة النفس الهالمة من هول هذه النهاية المروعة ويتكلم بلغة الضمير الذي يحمل ألقائه وعذاباته الأقل من «أنوار» هذه الأمة المترجعة بظبات نحو ظلمة هزيمة الهزائم في تاريخها، هزيمتها أمام نفسها دون جيوش خارجية أو مؤامرات أجنبية.

إنها لغة الشعر، وبعض الذين قرعوها قرعوا كل شيء إلا الشعر. لنسأل إذن: كيف قال لزار ما قاله حتى ندرك ماذا قال، وليس العكس.

(٤)

الشاعر، في القصيدة هو ضمير المتكلم، وليس قناعاً من حكم يخطب، أو كاهناً يعترف له أحد «المؤمنين»، أو عصراً ذهبياً يتلذذ على الزمن المشين الذي نحياه ونموت. يتشكل النص من دائرة شبه مفتوحة عند نهايتها إن كانت لها نهاية، فهي تترك القارئ الضمير قادراً على الإضافة إلى الدائرة كلما كان مبدعاً في القراءة كإبداع الشعر ذاته واستطاع أن يضيف.. حينئذ تتسع الدائرة، ويكبر مركزها.

هذا المركز هو المخيلة التي تطلق منها شظايا الحلم المبعثر في محيط الدائرة فهذا المحيط ليس رسماً قبلياً، وأوصيغته مسبقة. وقد وقع «الانفجار» من أحوال الكبت السخزن المضغوط، وقد وصل الغليان إلى الدرجة التي تسمح بضررب

السقف الذي تعدد بغير لختيار الشاعر من مجموعة القيم السائدة والشاملة لكافة أرجاء حياته كإنسان وشاعر لا ينفصلان عن بعضهما من ناحية ولا عن حياة الإنسانية والشعر في هذه البقعة من الأرض من ناحية أخرى. ولابد أن الضغوط ودرجات الحرارة قد تصاعدت في الآونة الأخيرة على صدر الشاعر وشعره بحيث لم يعد للمخيلة سوى الانفجار. هكذا تداخلت الشظايا دون ضابط أو اتصال من حيث المظهر، ولكنها تكورت فيما يشبه الخلطة حين تشكلت في كلمات. والتشكل يسجبه الإيقاع الموحّد على طول القصيدة، فهذا البحر وتفعيلاته التي تقصر وتطول هو الوزن الموسيقي الذي صاغ محيط الدائرة غير المكتملة. هو العنصر الموجه لبقية عناصر العمل الشعري. وهو الذي جذب إلى دائرته ذاكرة المصمم الدلالي التي افترشت المحيط بمستويات المعنى وتركيبها.

فتحت الشظية الأولى عيون الطفولة، عنوان البراءة الأولى. وعلمنا أن نفترض أن الشاعر لم يحصول إلى طفل، وإنما استحضر الطفل إلى جانبه فهما اثنان، أحدهما بشكل ما أصبح عليه من حكمة يستحير عيني الطفل الذي كان يحمل (وهو يرسم أو وهو يكتب القصيدة الأولى). وهو ليس طفلاً عادياً، فقد كان يحمل بوعن جديد، لا بلعبة جديدة. الشاعر يقول إذن من خلال الطفل إنه منذ البداية كان يحمل بالوطن الجديد، فالوطن القديم هو المجاز وغيره هو الحقيقة، مجاز يسمى بلاد العرب فله «شكل» العروبة دون مصعونها الواجب الوجود في الوطن

الجديد. ونحن نعرف بالتضاد ما كان عليه الوطن المجازي المسمى ببلاد العرب، وهو الوطن القديم الحال ببذا، بلادنا الزاهرة ما دام الشاعر والطفل كيانا واحداً. وسوف يصادفنا وطن ثالث هو الأقدم، أو المرجعية التي حاول الطفل ويحاول الشاعر استبدالها. كانت أولى الصعرات التي راقت الطفل حتى صار شاعراً ومازالت إلى اليوم هي خطيئة الحب. كانت المرجعية في الوطن الأقدم هي ذاتها مرجعية وطن الطفل وهي المرجعية السارية المفعول في وطن الشاعر. ولأن المرجعية في قانون القيم، فإن ثباتها يطي بفضي الزمن موت الوطن. وإذا كان الوطن الأقدم مات وبقيت مرجعيته قانوناً لقيم وطن الطفل والشاعر، فإن هذا الوطن ميت لا محالة. وهذا ما ينتهي إليه الشاعر في قصيدة القصيدة.

ولكن كقيمة الحب في وطن الطفل ليست كل القيم، وإنما هي إحداها، وسوف تعدد القيم على محيط الدائرة الشعرية دون أن تخفى قيمة الحب بل ستكبر دلالتها كلما تجاوز الطفل مرحلة الطفولة إلى مراحل النضج. وتتعدد مجموعة القيم منظومة واحدة متكاملة إذا انفردت إحدى حلقاتها انفرطت المنظومة بكاملها.

لذلك يجب أن نتوقف عند كلمة «أحاول» التي يبدأ بها الشاعر كل مقطورة، فهي دليل استمرار الحلم، ودليل عدم تحققه، ودليل مراحل العمر التي تطلبت إضافة قيم أخرى مختلفة. القيمة الجديدة بعد حرية الحب التي تضررها المرجعية القديمة، هي الشرعية التي يوجها برلمان حرّ منتخب من «الياسمين، رائحة الشعب

بيديات

الحمر الذي يختار حكامه بمحض إرادته، فلا يحول الحكم الحرّ كحماكم الخنوش. دون أية ظنون أو جدون لأصحاب الشعر الحمر والرأى الحر. حينذاك تهكى المأذن فى الميرون ولا يجول المساكس فوق الجبين. والصورة على هذا النحو شديدة البساطة والتركيب معاً إذ هى إشارة سلبية موجهة إلى التحالف المسمى - الدينى فى الحكم. وهو لم ينكر رجال الدين بحرف، غير أن المئذنة للباكية لها دلالتها المرجعة. وتستمر قيمة الحب تتردد، ولكن ليزداد تركيباً، فهذه المرة هى قيمة الأنثى - الجسد. وهى القيمة التى تقطع عليها المرجعية القديمة السارية المفعول طريق الحرية والنحقق، فلا تسهم فى اغتيال قيمة مجردة، وإنما فى اغتيال الكينونة الإنسانية ذاتها مما يزيد موت الوطن موتاً.. ذلك أن المرأة فى المقطع التالى مباشرة تصبح طمعاً للرجال، وكأننا فى غاية من الوحوش يلهم ذكورها إنائها، هكذا يزاد موبتانا بهذا الاغتيال الوحش لقيمة الحب التى هى فى الوقت نفسه إعلاء واستمرار لقيمة الرق والعبودية القديمة فى عالم الجوارى كما هى استمرار لقيمة الدعارة. خير أن الشاعر يطارد الجذور القديمة والأقدم منها فى ثلاثة أنماط متناحرة من القيم فى مقطوعة نائية ويربط بينها وبين انهيار قيمة المرأة من خلال المنظومة المرجعية القديمة فى صور دالة ذات

سياق موحّد، فهو إذ يقول الشعر «يحاول» ألا يقبه أحد ولا يكتب الكلام المصطب. ليس فقط بمعنى الاختلاف عن الأقدمين المقدمين من شعراء التراث، وإنما بمعنى التجديد الذى يضيف والتغيير الذى يصدر عن الخيال المغاير، وعن منظومة من الفكر لا «تتقوّل»، فى حكمة الأقدمين أو الآخرين. أى أن الدلالة الرباعية فى أعماق الصورة هى التعدد فى مقابل الأحادية أو الواحدية أو القالبية المصممة سلفاً للعقل والخيال، والتى من شأنها أن تفرز التشويه للجوهر الإنسانى الحر بطبيعته. هذا التشويه هو الذى يصنع الطغيان وعبادة الفرد، وهى التى تقتل أثرية المرأة وإنسانيتها، وهى التى تقتل الإبداع أيّا كان حتى إن الشاعر يرى فى بعض القصائد واللغات (والمقصود هو الرؤى) مقابر وكأننا يحاول إحراقها. إنه لا يختلف عن الآخرين فحسب، ولا يقع بخصوصية كل فرد مبدع أو غير مبدع، وإنما هو يطمح لتغيير نفسه دائماً حتى لا «يموت»، هو الآخر. لذلك فهو يودع فى مقاطع أخرى سلطة الرمل والقهقور، أى سلطة المرجعية الثابتة، سلطة الموت ثم يكفى الشاعر بأهازيج العلم الذى بدأه بتأسيس فندق الحب الذى يجمع لماشقين ويغنى الحروب ويفرق بين الحمام وصياديه وبين الرخام ومن يجرحونه، ولكنه اكتشف هشاشة العلم، فإذا القمر لا يصطب فى سماء أريحا ويظل الفرات من السمك وعدن من القهورة. وهى إشارة

موجهة لما آلت إليه حياتنا فى اللحظة الحاضرة، أو المفجر الذى أمّاق مخزون البركان، فالمعجزات أو ما كان فى حكم المستحيلات أصبح ممكناً، فأخطف القمر والسمك والدين من فلسطين والعراق واليمن. صورة مكافئة بالسلب لخطاب الشاعر العاشق إلى محبوبته وقد تخالفت له فى اللحم الجديد وطنا لا شيئاً، ولكنه يريد أن يحبسها، خارج كل الشرائع والأنظمة. أى خارج الإطار المرجعى الثابت القديم المستمر الذى جعل الشعر، جدلياً فى بلاط السلطان اتقاء لسيفه واشتهاء لذبه، والذى جعل من الإعلام جهازاً للأمن والقمع بيد كل طاغية ومستبد لا أحد يعرف من أين أتى (أى دون شرعية) ولا كيف يمشى فوق جثة الشعب (الاستبداد) ومن ثم كانت المقاطع الأخيرة التى تضم الدائرة إلى قرب نهايتها ثم تتركها مفتوحة، وتضم أيضاً المشاهد الإيقاعية المتتالية والمتواترة كأننا فى كريستو متساعداً الهدير: فالازدواجية السمينة كالرعد بلا مطر، والعقم المحزن ولا من يحزنون، والزيغ الذى يرفع رايات النصر فى التلفزيون بينما الهزائم تتسابق فى ضوء النهار، والشعوب التى تنظن المباحث أنهم من أولياء الله الصالحين. وهكذا أصبحت تلك العروبة فى مزاد الأثاث القديم.

شكر نزار قباني. ■

نزار

المواجحات

جبرا البئر الأولى .. وتموز الأخير

﴿١﴾ هكذا تكلم جبرا، احمد عمر شاهين ﴿٢﴾ صورة المرأة في رواية «البحث

عن وليد مسعود»، فيحاء عبد الهادي ﴿٣﴾ الحيات الروائي في رواية «البحث

عن وليد مسعود»، مصطفى عبد الغنى ﴿٤﴾ متى يخرج النهار في الليل، وائل

غالى ﴿٥﴾ جبرا ابراهيم جبرا «ورواية .. غربة الفلسطيني»، عبدالرحمن ابو عوف.

جبرا إبراهيم جبرا

● ولد في بيت لحم (فلسطين) عام ١٩١٩، ودرس في الكلية العبرية بالقدس.

● نال بكالوريوس الأدب الإنجليزي من جامعة كامبردج (١٩٤٣)، والماجستير من الجامعة نفسها (١٩٤٨).

● دُرَس الأدب الإنجليزي في الكلية الرشيدية بالقدس في الفترة ما بين ١٩٤٤ إلى ١٩٤٨.

● ساهم مع جواد سليم في تأسيس «جماعة بغداد للفن الحديث» ١٩٥١.

● حصل على زمالة بحث في النقد الأدبي من «جامعة هارفارد» (١٩٥٢ - ١٩٥٤).

● عين مساعدا ثم مديرا لشركة نطق العراق (١٩٥٤ - ١٩٧٢) حيث أنشأ مجلة للأدب والفن باسم (الماملون في النطق) واستمرت من عام ١٩٦١ إلى - ١٩٧٢.

● حاضر في كلية أداب بغداد (١٩٦٥ - ١٩٧٤)، كما قام برحلات قدم خلالها سلسلة من المحاضرات في جامعة كامبردج، ولندن، ودم، وماانشستر، وأدنبره.

● ساهم كرماس في معارض جامعة بغداد للفن الحديث ما بين عامي ١٩٥١ و١٩٧١.

● عين خبيرا في وزارة الثقافة عام ١٩٧٧ حتى تاريخ تقاعده عام ١٩٨٤.

● انتدب أستاذا زائرا للأدب العربي المعاصر في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، من أول يناير إلى يونيو ١٩٧٦.

● رأس تحرير مجلة «فنون عربية» التي أصدرتها دار واسط في لندن (١٩٨٠ - ١٩٨٣).

● رأس رابطة نقاد الفن في العراق منذ إنشائها عام ١٩٨٢ وساهم في الرابطة الأدبية لنقاد الفن (الأبنا).

● كان عضوا في رابطة نقاد الفن في العراق، واتحاد الكتاب العراقي، وعضو شرف في جمعية المترجمين العراقيين، وعضوا في اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

● حاز على جوائز: تارجابوريا ١٩٨٣ منتدى الآداب العالمي، جائزة مؤسسة التلمي العلمي بالكويت ١٩٨٧.

● جائزة صدام (١٩٨٨) ووسام القدس للثقافة والفنون والآداب (١٩٩٠).

● يكتب منذ عام ١٩٣٨، وله ٥٨ كتابا بين مؤلف ومترجم. «صراخ في ليل طويل» (رواية، ١٩٥٥)، «شرق وتقصص أخرى» (١٩٥٦ صدر موسعا بعنوان «شرق ويدايات من حرف الباء» في طبعة رابعة لعام ١٩٨٣)، «نور في المدينة» (شعر، ١٩٥٩).

● «صيداون في شارع ضيق» (رواية بالإنجليزية، صدرت في لندن العام ١٩٦٠، وصدرت ترجمتها العربية للنسرة الأولى العام ١٩٧٤)، «الحربة والطوفان» (دراسات نقدية، ١٩٦٠)، «الفن في العراق اليوم» (بالإنجليزية، ١٩٦٢)، «المدار المقلق» (شعر ١٩٦٤)، «الزحلة الثامنة» (دراسات نقدية، ١٩٦٧)، «الصفيلة» (رواية، ١٩٧٠)، «الفن العراقي المعاصر» (بالإنجليزية والعربية، ١٩٧٢)، «جواد سليم ونصف الحرية» (دراسة نقدية، ١٩٧٤)، «النار والجوهر» (دراسات في الشعر، ١٩٧٥)، «البحث عن وليد مسعود» (رواية، ١٩٧٨)، «بناييع الرؤيا» (دراسات نقدية، ١٩٧٩)، «لوحة الشمس» (شعر، ١٩٧٩)، «صائم بلا خرائط» (مع

عبد الرحمن منيف، رواية، ١٩٨٢)، «السوانشات لوليم شكسبير» (دراسة مع ترجمة أربعين سونيتة، ١٩٨٣)، «جذور الفن العراقي» (بالإنجليزية، ١٩٨٤)، «الفن والحلم والفعل» (دراسات وحوارات، ١٩٨٥)، «الفرف الأخرى» (رواية ١٩٨٦)، «ملك الشمس» (سيناريو روائي، ١٩٨٩)، «جذور الفن العراقي» (بالعربية، ١٩٨٦)، «البلد الأولى» (فصول من سيرة ذاتية، ١٩٨٧)، «بغداد بين الأمس واليوم» (مع إحسان فتحى، ١٩٨٧)، «أيام العكباب» (خالد ومعركة اليرموك، سيناريو روائي، ١٩٨٨) «تجديد الحداثة» (بالإنجليزية، مقالات في الأدب والفن، ١٩٨٩)، «تأملات في بتيان زمزم» (دراسات وحوارات، ١٩٨٩).

ومن ترجماته: «أدوليس أو نول» (من كتاب «الفن الذهبي» لجيمس فريزر، ما قبل الفلسفة «هنري فرانكفورت وآخرون» أفاق الفن (ألكسندر إليوت)، «الصعب والغلف» (وايم فوكز)، «أليس كاممو» (جرمين برو)، «الأديب وصناعته» (عشرة نقاد أميركيين)، «الحياة في الدراما» (أريك بنتلي)، «الأسطورة والرمز» (عدد من النقاد)، «قلعة إكسل» (أدموند لوسون)، «في انتظار جودو» (صمويل بيكيت)، «ديلان توماس» (أربعة عشر نافذا)، «شكسبير معاصرا» (يان كوت)، «ما الذي يحدث في «هاملت» (جون دوفر لوسون)، «شكسبير والإنسان المستوح» (جانيت ديبلن).

ومن مسرحيات لوليم شكسبير، مع مكيمة ودراسات هاملت، «ملك لير»، «عطيل»، «مكبث»، «كروالانس»، «العاصفة»، «ليلة الثانية عشرة».



القاهرة - يناير ١٩٩٥ - ١٣

هكذا تكلم

جبرا..

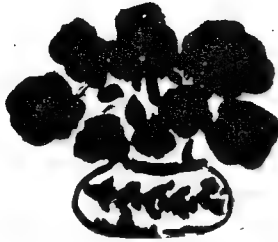
يحمل الماجستير في الأدب الإنجليزي، وعين أستاذا للأدب الإنجليزي في الكلية الرشيدية في القدس، وظل في منصبه حتى ١٩٤٨. بعد الكلية، نزع إلى العراق، وعين أستاذا للأدب الإنجليزي في كلية الآداب جامعة بغداد، واستمر في عمله عدة سنوات، ثم سافر إلى الولايات المتحدة، والحق بجامعة هارفارد في زمالة دراسية للفقد الأدبي لمدة سنتين ١٩٥٢ - ١٩٥٤. عاد إلى بغداد سنة ١٩٥٤ وعمل بشركة نفط العراق بمنصب إداري حتى سنة ١٩٧٢ مع احتفاظه بعمله كمحاضر بجامعة بغداد حتى ١٩٦٤. قام بجولة لإلقاء محاضرات عن الأدب العربي المعاصر في جامعات أكسفورد كمبريدج، لندن، مانشستر، وأندره، كما انتدب أستاذا زائرا للأدب العربي المعاصر في جامعة كاليفورنيا سنة ١٩٧٦، بعد ذلك عين خبيرا في وزارة الثقافة والإعلام العراقية منذ ١٩٧٧

وُلدَ جبرا إبراهيم جبرا في مدينة بيت لحم في فلسطين في أواخر سنة ١٩١٩، وفيها تلقى علومه الأولية قبل أن ينتقل إلى القدس حيث دخل الكلية العربية سنة ١٩٣٥، وفي سنة ١٩٣٩ أرسل في بعثة علمية إلى بريطانيا على نفقة إدارة المعارف العامة في فلسطين، فالتحق بجامعة «أكستر» ثم جامعة كمبريدج، عاد إلى فلسطين سنة ١٩٤٤

أحمد عمر شاهين

ق يقول: كلما أنهيت من عمل أدركت أن لدى كثيرا مما لم أقله بعد، فأبدأ عملا جديدا، وعندئذ يستبد بي خوف داخلي، وهو أنني قد انتهت قبل أن أنهى هذا العمل، وأراني أترجى أن يتاح لي من الصبر ما يكفي لأن أنهى هذا العمل، وإن أهتم بما سيحدث فيما بعد. وحين تتاح لي الأشهر والسنوات الكافية لانتهاء منه، يعاودني الإحساس القديم بأنني ما زلت لم أقل إلا القليل مما عندي، وأبدأ عملا آخر. لست أدري إذا كانت لعبة يلعبها المرء مع القدر، فيبذل طلبه التحريث في هذا العالم بحجة الإبداع، لكنني أشعر أن الحياة لو لم يكن فيها متسع للتجديد مما أريد قوله لما همتني إن هي أفلتت من يدي.

ولقد أفلتت من يده في يوم الاثنين ١٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤ وهو لم يقل إلا بعضنا مما لديه في أكثر من خمسين كتابا.



ولقد تعددت نشاطاته الإبداعية من الرسم إلى الشعر إلى القصة والرواية والنقد والترجمة، يقول عن ذلك:

كنت سأجد نفسي شقياً لو أُلّنى بشكل ماء، حرمت من هذا النوع التعددي من النشاط الذي كان منذ البداية محفزاً للإقبال على الحياة، برغم كل ما في الحياة من بشاعة وألم وفاجعة فالناحية الواحدة في حياتي تتصل بالأخرى، والواحدة منها تغذي الأخرى، فحتى الترجمة كثيراً ما تكون لي وسيلة لتجنب الاختلاق، أُنقّس من خلالها من جديد، كما تجعلني الرواية أُنقّس من جديد وكذلك النقد. هي حركات متعددة لسيمفونيات متعددة، وهذا هو المهم، في أن يكون الإنسان قد وزع نفسه وجمعتها مرة أخرى في أشكال كثيرة، وأرجو ألا يجد من يقرأ كتبني النقدية أنه يستغنى عن قراءة رواياتي، وأن من يقرأ رواياتي يستطيع أن يستغنى عن قراءة شعري

النفي والافساحات، ولعل هذه هي المدلولات الأكثر وضوحاً في كتاباته حين التعمق في دراستها.

يقول: ربما كان الفقر حافظاً في بداياتي ولم يكن مضطرباً في حياتي، وكوني عنت بالخراف والبط والدجاج التي كنا نربّيها في البيت أملاً في أن تضيق إلى دخلنا شيئاً يسد الرمق، جعلني على صلة لأشد بالأرض والتراب والعشب والماء، أقول الأرض والتراب والعشب لأنني عرفتها بقدمي الحافيتين، وأقول الماء لأنه كان علينا أن نحمله من عين أو بدر قصية لنبلع به بيتنا. كنت كثيراً ما أُنسّق الأشجار العالية المظلة على الوادي، واستمرار أُنطلع إلى الأفق، حيث تلتقي السماء بالجبال، وحيث هو المكان الذي أريد أن أسعى إليه وأفتح ثغرة فيه لأرى ما لأدى هناك وراء زرقاء السماء.

وحتى تاريخ تقاعده ١٩٨٤. تفرغ بعد ذلك للكتابة والإبداع، وهو يكتب القصة والرواية والشعر والنقد، مترجم وفنان تشكيلي، شارك في حركة التجديد في الفكر العربي المعاصر خاصة قضايا الشعر والنقد.

حصل على جائزة أوروبا للثقافة وقد منحه إياها منتدى الآداب العالمية في روما سنة ١٩٨٣.

كما حصل على جائزة الآداب والفنون من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي سنة ١٩٨٧. وجائزة صدام للآداب سنة ١٩٨٨، ووسام الفنون للثقافة والفنون سنة ١٩٩٠. وأصدر أكثر من خمسين كتاباً، تجد ثبثاً لها في آخر هذا المقال.

مات كما عاش، فلسطينياً يكتب من فلسطينيته عمق الانتماء إلى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح ذاكرته جذراً يمتد عميقاً في الأرض والتاريخ، مجابها



وهم جبرا... فالتعددية في الصيغ وحتى في الأجساد الأدبية. تتحدى كل منها على تعددية كاملة فيها، وبذلك يكون الإنسان قد جعل الواحد عشرة وجعل العشرة مائة. فأنت لا تستطيع أن تكسور ناقدا يناقض مواقفك التقيدية إذا كتب رواية، ثم يناقض نفسه مرة أخرى إذا كتب شعرا، فالصيف جميعها، في النهاية، إنما تشع من جوهر واحد، ولكنه جوهر متعدد الأوجه.

كانت الكتابة بأشكالها المختلفة حياة بالنسبة له، لا يجيد غيرها ولا يحترف عنها منذ وعى الحياة. كذب أول قصة وهو في الثالثة عشرة من عمره وأسماءها «ابنة النساء»، وقد نشرت في عددتين متتاليتين من مجلة الأمانى البيروتية سنة ١٩٣٩. كما ترجم وهو في العمر نفسه عددا من القصص نشر إحداها، وهي «أموال زولا»، في مجلة الهلال للقاهرة عدد مايو سنة ١٩٣٨.

يقول: إن الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها، ولو لم يكن هناك معنى لزيد اقتلعه من قلب الكينونة التي هي، في نهاية المطاف، تأمل الذات في الكون، لكان من الممكن حينئذ أن أبقى دون أن أكتب. أن أكون كاتباً في هذا العصر هو أنني متعلق نحو بعض من أعماقه باتجاه عصر قادم. فالكتابة عندي حياة ودلالة في الحياة، أي أنها العيش بشكل مضاعف وغزير وملح. فإذا كان ثمة علاقة بين الذات والعالم، وهو مجرد للحياة الأول والأخير، فإن الكتابة هي التي تجعل لهذه

العلاقة معانيها المتحركة دوماً، بتحريك الذات وتحريك العالم، وبهذا المعنى، تصبح الكتابة أكثر من ضرورة، إنها الرلة التي أنفَس بها، إذا انقطعت عن عملها اختلقت الذات بانقطاع علاقتها، المفهومة وغير المفهومة، بالعالم. عندما استطاع الإنسان أن يكتب، استطاع لأول مرة أن ينظر في أعماق نفسه، وبالتالي في أعماق الإنسان الذي أخذ يصنع الحياة على سطح الأرض لأول مرة.

كان واحداً من الشعراء المتمرزين الذين انطلقوا من بيروت في منتصف الخمسينيات وألفوا موجة داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة، شارك في مجلة «شعر» وكان واحداً من روادها، إلا إنه كان صاحب صوت متميز، جمع بين التجديد والأصالة، والتمرد الهادئ النابع من نزعة الفكرية التأملية.

يقول: بالنسبة للعرب فإن تراثهم من القوة بحيث لا يستطيعون الهرب منه، مهما تمردوا عليه. ولقد أحسوا طوال هذا القرن بأن الأسطورة التي تكمن في أعظم فن عند العرب، ألا وهو الشعر، هي في معتمتها الأسطورة التي يوحى بها السندباد، أسطورة الضرب في غمار المجهول، والتجدد في أشق الصعاب، والخلاص عن طريق الفرق والحريق والفاجعة الجماعية. والمغزى هو دائماً ثنائي: فردى وجماعى، فمن ناحية، يقف الشاعر في فقه وحيد كالسندباد، ومن ناحية أخرى - وهذا المفارقة - هو ليس وحيداً تماماً. بيد أن أسطورة أشد

أخذ الشعراء يحيونها في عقد الخمسينيات، هي أسطورة الفداء. لقد بدعوا بتموز وعشتار وانتقلوا إلى المسيح المصلوب، ورأوا أنفسهم في صورة هذا، وذلك، وأقنن من أن خلال دمهم سوتحقق الفداء والانبعاث، وهم يطمون كم هو صعب للتمسك بهذه العقيدة الجميلة، ويوما يأتي القتل اليومي مع خبزنا اليومي، وما عاد للضمير مكان في نظام الأشياء، فإن الشعراء يصرون على الغد والروح بين حلمهم الداخلي وفعلهم الخارجي، تحدياً للشعر والموت، كما يرونها، وفي هذه السيرة تستعيد اللغة بالذات حيوتها من أجل رؤيا للحياة أشد بعداً وتعقيداً. قليلة في العالم هي الآداب التي يوسعها أن تلتاخر، كالآدب العربي، بهذا العدد الكبير من الشعراء الذين عرفوا في عصور مختلفة، الاضطهاد والضرب والنفى والسجن والقتل والإعدام بسبب من فقههم. ولما كان الشعر العربي أوسع للفنون شعبية وأشدّها سحراً، فإن قدرة الشعراء على خلق التحذير وتحريك الآخرين باتجاه الفعل، في أوقات معينة، كانت تترك السياسيين وتلقفهم، فيبدو لهم أن الشعراء يكونون تهديداً دائماً لرجال السلطة، فليجأ الحكام إلى الأساليب الميكانيكية، يمالئون الشعراء بعض الوقت ويسترضونهم، فإذا أسدروا على عصيانهم ضروبهم دون هوادة. وسواء أكانت رؤية الشاعر العربي شخصية أو جماعية، فإن حلمه وفعله، كالخيال والحقيقة، مسرحان معاً في فقه، فالعالم كما يراه، يموت، ويجب أن يُبعث على صورته هو.

والشعراء المجيدون المبرزون المنفردون من عبيديات كثيرة هم وحدهم الراعون. في تجربتهم الداخلية يتوحد الكون والتاريخ، لذا تكون أقوالهم كالرياح التي تفتح المصاريع المغلقة، على الرؤى والتجارب والحماقات والجرائم والبطولات وكل ما يجعل الإنسان، هذا المخلوق الباني المدمر الذي يستمد هؤلاء الشعراء منه هوياتهم ونبوءاتهم.

لقد قال لي ناقد إنجليزي صديق هو «ديمي مولد ستوراث» إنه يرى بأن في العالم اليوم مكانين يقال فيهما الشعر الحقيقي، وهما البلاد العربية وأقطار أمريكا اللاتينية. وأما تفجير اللغة، الذي يسمى إليه الشعراء المعاصرون، بمعنى إعادة تشكيل التفران بين الكلمات. فالألفاظ بعد ذاتها لا معنى فكرياً أو عاطفياً لها، فهي تكتسب معانيها بالقرائن، فنحن نمودنا في اللغة أن نقرن هذه الكلمة مع تلك، نستعمل الذاكرة أكثر مما نستعمل الفريحة لأننا نشأنا على هذا الشيء. إن المبدع عند رغبته في تفجير اللغة، يخطئ الشيء الأساسي، وهو تفجير اللغة من أجل تحريك الصورة في سبيل أداء المعنى الأعماق والأرجح، حينئذ تظهر المحاولة كأنها محاولة لغوية لا محاولة تعبيرية، معنى ذلك أن التجربة كانت فاشلة. محاولة تفجير اللغة إذا لم تؤد إلى تعميق الاتصال وتوسيع إمكاناته لا تحقق أي هدف يذكر.

إن الحركة النقدية العربية الحديثة تدعو لجهرا بالعديد من المفهومات

والمصطلحات والتصنيفات، وقد كانت له رؤيته الموضوعية للنقد:

يقول: للنقد مهمته صعبة، ويحتاج إلى علم كثير وإطلاع واسع، وتدريب ذهني منظم، إضافة إلى الموهبة الأصلية التي لا تقل شأنًا عن موهبة القاص أو الشاعر. أنت قد تكتب قصة أو قصيدة جيدة تلقائياً، دون اطلاع أو علم كثير بالضرورة، ولكنه لا تستطيع أن تكتب نقداً تلقائياً، لذا فإن السوق مليئة بنقاد لهم



من الجهل ما يجعلهم يتناولون أي عمل أدبي بقوالبهم الجاهزة، ومسايطرهم البائسة لبقوسه ويقوموه، وحين يخفون في إقحامه في قوالبهم، يخرجون بنتائج غريبة، بملامح فيها من العمى مع السذاجة الفكرية برغم تظليفسها بمصطلحات يتصورونها نقدية وهي في الأغلب مستمارة من الكليشيات السائدة التي ما عادت في واقع الأمر، نقول شيئاً لأحد، وهناك كتابة تتخذ لنفسها قناع النقد، في حين أنها في الحقيقة لا تمتدو أن تكون شتيمة مغلقة وتجرىحاً شخصياً، إنها عملة رديئة أخرى تساهم، لكثرتها أحياناً في طرد العملة الجيدة من السوق. ومن ناحية أخرى يترفع كل من أصدر مجموعة قصصية أن يحرك أفلام النقاد ويطلق زواجر الرأي، إن توقعه في غير مكانه، فالحصاة الصغيرة لا تحدث أمراً كبيراً، أما إذا ألقى أحدهم صخرة في الماء، فإن الأمواج لن تكون كبيرة فحسب، بل ستلج كل شيء في البركة، غير أن طموح الغالبية من المؤلفين - لسوء الحظ - أكبر من طاقاتهم. الحصى المتساقط كثير، ونحن نبحث عن صخرة.

قدم جهرا إلى القارئ العربي أكثر من ثلاثين كتاباً مترجماً في الرواية والنقد والفن والمسرح، وعن الترجمة يقول:

الترجمة لغة، ولكنها حب قبل ذلك. إذا كان للترجمة أن تكون عملية إبداعية وهي يجب أن تكون، ولا فهي رديئة لا تستحق القراءة، فإن المترجم يجب أن



جبرا

يستجيب لما يترجمه بعمق، ويعامله كأنه نص كتبه هو، وعليه أن يسكب في لفته، وإذا عدم الحب في ذلك، فإنه لن يستدر من قدرته إلا اللقل الميكانيكي، إذا لم يترجم المرء لبقاخر بالنتيجة النهائية، فخير له أن يصرف عن هذا العمل.

كان جبرا فنانا تشكيليا ورساما منذ صغره، ساهم سنة ١٩٤٤ مع بعض الأصدقاء في القدس بنشأيس ملتقى «نادى الفنون»، وقد انتخب رئيسا له، وكان هذا النادي يقدم أسبوعيا، مساء كل سبت، محاضرة عن الرسم أو الشعر أو الموسيقى، وقد ألقى فيه محاضرات كثيرة. كما ترأس تحرير مجلة «فنون عربية» التي أصدرتها دار واسط في لندن (١٩٨٠ - ١٩٨٣)، وترأس رابطة نقاد الفن في العراق منذ إنشائها سنة ١٩٨٣، وساهم كرسام في معارض جامعة بغداد للفن الحديث من ١٩٥١ حتى ١٩٧١.

لكن في السنوات الأخيرة تضاعف اهتمامه بالنقد والدراسة، وتفرغ للإبداع الروائي وكتابة السيرة الذاتية، وجد أن الإبداع هو الذي سيجسم الأمر بالنسبة له.. وليس مجرد التأكيد على رأى في دراسة أو نقد. وظل حتى آخر أيامه في حيرة بين هذا التراوح للامر العطل المتطلع لأن يفهم الإنسان عقلانيا قضية ما بالنقد والتحليل، وبين أن يطلق لنفسه سجيحتها لكي يحقق ذلك الإبداع الذي يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل. وعن الرواية يقول: الرواية يجب أن تكون عامل اكتشاف، وهذا

شرط أساسى في نظرى، ولكنى ككل الفنون المبينة على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التى تربط أوجه الواقع بعضها ببعض، فإن لها قوة تغيير في المجتمع، وهى ليست قوة قسرية بحيث تدفع الناس دفعا إلى تغيير طريقهم في الحياة، لكنها قوة قريبة من الطاقة السحرية التى تفعل في النفس دون وعى من النفس، إنها تعمل في الداخل وفى نصية المجتمع دون أن يعى المجتمع ذلك، فساهم في تغييره. وهناك قوتان لهما فطما في كتابة الرواية، قوة الذاكرة وقوة الخيال. إذا استطاع الإنسان أن يقيم الواحدته تجاه الأخرى، ويرجد تفاعلا مستمرا بينهما، فهو حينئذ في طريقه إلى إبداع شيء يستحق الثناء. فالخيال عنصر أساسى، وإذا اعتمد المرء على الذاكرة أكثر من اعتماده على الخيال فإنه في خطر الانزلاق إلى الأنماط أو القوالب، وهى مبيسة للعمل الأدبى، لكن إذا استطاع أن يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، وعن طريق قوة الإبداع الخلاقة فى ذاته، فإنه حينئذ يستطيع أن يوجد ما يبدو جديدا، برغم كونه عميق الجذر فى الماضى، وبالتالي إذا فقد الكاتب تلك الميزة المنفصلة التى هى أقرب إلى عملية السحر، فهو لا يكتب رواية وإنما يكتب تاريخا أو وثيقة اجتماعية. أنا لا أحاول أن أكتب وثيقة اجتماعية، ولا أريد أن أكتب تاريخا، ولا أريد أن ألتصق بقضايا معينة، لكنى فى الواقع أفعل هذه الأشياء كلها معا.

كان الحب هو الذى يحكم حياته، حب الناس والأرض والمعوقات جموعا، مما جعله متسامحا، يقبل الاختلاف فى الرأى والمواقف بروح سمحة، مما أكسبه محبة كل من عرفه.

يقول: الحب هو أعم عاطفة فى حياة الإنسان، إنه الورود الذى يجعل الاستمرار ممكنا. إذا انتهى الحب فى حياة الإنسان، انتهت حياته الحقيقية، وأصبح كسيارة وقفت على قارعة الطريق لنفاد وقودها، أما إلى أين تسير وبأية سرعة تسير، فبحث آخر. الحب هو قوة تحرر الإنسان، وهو الدافع للحركة من الداخل إلى الخارج، الحب هو القوة التى تجعل الداخل والخارج أيضا على اتصال خلاق بحيث يتفاعل الداخل بالخارج، وللذين لا يحقق لهم هذا الحب كان الله فى صرهم، لأشك أنهم يعرفون كثيرا من العذاب لأنهم بمعززون عن إقامة ذلك الجسر بين الداخل والخارج.

ولقد كان حبه لوطنه العربى هو الذى ملحه من الهجرة، حيث كان بإمكانه أن يكون أستاذنا للأدب فى إحدى الجامعات الأوروبية أو الأمريكية بسهولة، لكنه رفض ذلك، وقال: ورفضت الهجرة منذ البداية كمبدأ، ورفضتها عن وعى، كلما سافرت إلى الخارج كنت قبل أن أبدأ السفر أسمع على العربة، وأعود، انسجما مع إرادتى وتصميمى. أنا حتى اليوم أرتضى - أو على الأقل أسف - للذين هاجروا، مهما حققوا - إن هم حققوا أبدا - من إنجاز فى الخارج. كانت الهجرة تبدو

لى دائما كمن يطلب الحياة الهامشية عن قصد. إن شئت لك أن تتعدد وأنت داخل مجتمعك، وفي نطاق أمك وثقافتها وحضارتها، فيكون للمرك معناه وقطعه وصداه. أنت في الهجرة صفر، وعليك أن ترصنى بوصفك الصفرى، وأكثر الذين هاجروا فعلوا ذلك مضطرين ولكهم أيضا فعلوا ذلك باليسين. أنا رفضت للياس من أملى منذ أن وعيت برغم كل ما يضغط على العقل والأعصاب ويطلب باليأس.

جبرا إبراهيم جبرا أحد أهم الأدباء والمفكرين العرب في قرننا العشرين هذا، قال: لأحسب أنني في يوم من الأيام كنت أحدد لنفسى غاية تتحقق مما أكتب، اللهم سوى الشهرة التي كنت، في حدائتي، أتصور أنها شيء مهم، وقد صبحت لنفسى هذا التصور، وتخلت عن هذا الروم منذ زمن بعيد. ومازلت أشعر أن ما حققت ليس إلا جزءا من الحلم الذي كان يملأ عيني أيام الصبا. ولذا ترائى كلما انتهيت من كتابة ما، أتلغ لا إلى الزوا، وإنما إلى المستظر الذي يجابهني مرة أخرى، هذا القلق المستمر تجله ما هوأت هو ما حققت من كتابتي. ■

أعماله

بتاريخ

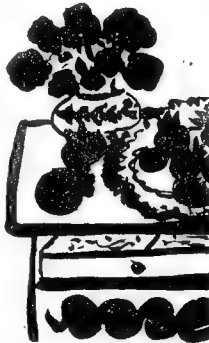
طبعها الأولى:

أولا:

في الرواية

والقصّة:

- ١ - سراج في ليل طويل، رواية كتبت سنة ١٩٤٦، ونشرت لأول مرة في بغداد سنة ١٩٥٥.
- ٢ - عرق وقصص أخرى، بيروت ١٩٥٦، ونشرت أيضا تحت عنوان «المفلون في الظلال» دون إذن، ثم صدرت طبعة جديدة منها بإضافة قصة واحدة تحت عنوان عرق وبدأيات من حرفة للواء سنة ١٩٨٣.



- ٣ - صبايون في شارع ضيق، رواية، كتبتها بالإنجليزية وصدرت في لندن سنة ١٩٦٥ ترجمتها إلى العربية محمد صغفور وصدرت سنة ١٩٧٤ عن دار الآداب في بيروت.

- ٤ - السفينة، رواية، بيروت ١٩٧٨.

- ٥ - البحث عن وليد مسعود، رواية، بيروت، ١٩٧٨.

- ٦ - عالم بلا خرائط رواية بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف بغداد ١٩٨٣.

- ٧ - التعرف الأخرى رواية بيروت ١٩٨٨.

- ٨ - يوميات سراب عفان رواية بيروت ١٩٩٣.

ثانيا: في الشعر:

- ٩ - شوز في المدينة، بيروت ١٩٥٩.

- ١٠ - المدار المتلق، بيروت ١٩٦٤.

- ١١ - لوحة الشمس، بغداد ١٩٧٩.

ثالثا: في اللقد:

- ١٢ - الحرية والطوفان، بيروت، ١٩٦٥.

- ١٣ - الفن في العراق اليوم - بالإنجليزية سنة ١٩٦١.

- ١٤ - الرحلة للثامنة، بيروت ١٩٦٧.

- ١٥ - الفن العراقي المعاصر، بغداد، ١٩٧٧.

- ١٦ - جراد سليم ونصب الحرية، بغداد ١٩٧٤.

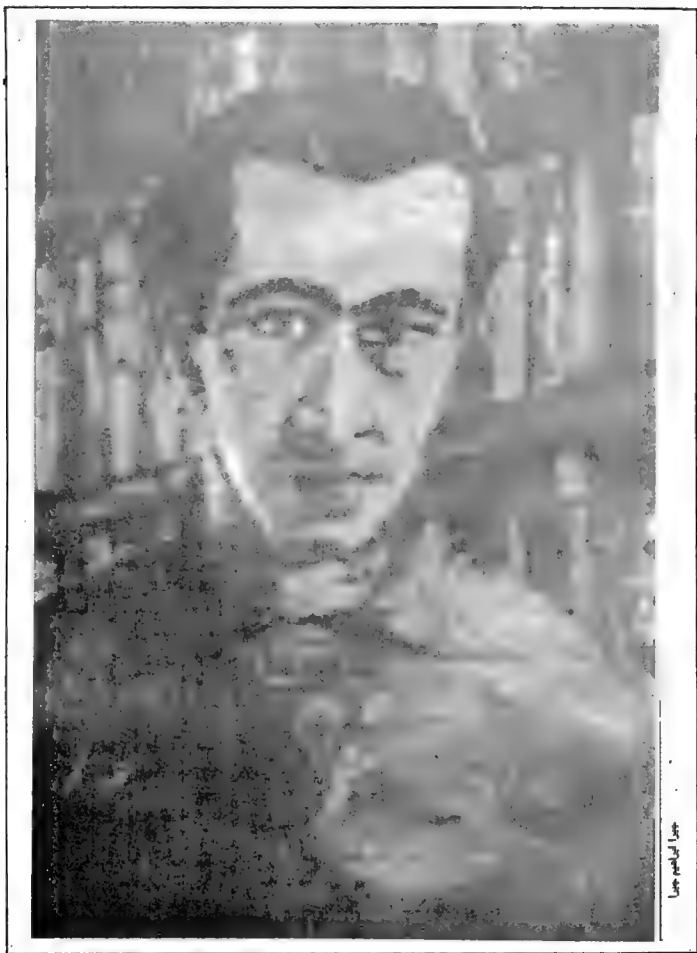
- ١٧ - النار والجوهر، بيروت ١٩٧٥.

- ١٨ - يتابع للرواية، بيروت، ١٩٧٩.



- ٢٠ - جذور ألفى العراقي بغداد، ١٩٨٦.
- ٢١ - بغداد بين الأمس واليوم، بالاشتراك مع د. إسماعيل فحى، بغداد ١٩٨٧.
- ٢٢ - تمجيد الحياة - مقالات فى الأدب والفن بغداد ١٩٨٩.
- ٢٣ - تأملات فى بنیان مرمزى، دراسات وحوارات، ١٩٨٩.
- رأبها: فى السيرة الذاتية:
- ٢٤ - البصر الأولى، دار الرئيس - لندن ١٩٨٩.
- ٢٥ - شارع الأميرات، ج ٢ من السيرة الذاتية، ١٩٩٤.
- لها ماسا: فى السيناريو.
- ٢٦ - الملك الشمس - سيناريو روائى، بغداد ١٩٨٦.
- ٢٧ - أيام الصقاب (خالد ومعركة الهرموك) سيناريو روائى، بغداد ١٩٨٨.
- سادسا: الكتب المترجمة:
- ٢٨ - قصص من الأدب الإنجليزى المعاصر، بغداد، ١٩٥٥.
- ٢٩ - أدونيس لغيره، بيروت ١٩٦٠.
- ٣٠ - ما قبل الفلسفة: هنرى فراكفورث وآخرون - بغداد، بيروت، ١٩٦٠.
- ٣١ - وليم فوكنر، فان وكوثور، بيروت، ١٩٦١.
- ٣٢ - روبرت فروست، لورنس طومبسون بيروت ١٩٦١.
- ٣٣ - الأديب وصناعته، عشرة نقاد، بيروت، ١٩٦٢.
- ٣٤ - اتفاق الفن لإسكندر إليوت، بيروت، ١٩٦٣.
- ٣٥ - الصخب والمغف وليم فوكنر بيروت ١٩٦٣.
- ٣٦ - ثلاثة قرون من الأدب، اختيار وإشراف على المترجمين ومشاركة ثلاثة أجزاء ٦٥ - ٩٦٦ بيروت.
- ٣٧ - فى انتظار جودو، صمويل بيكيت، بغداد، ١٩٦٦.
- ٣٨ - البهر كامو، جرمين برى، بيروت، ١٩٦٧.
- ٣٩ - الحياة فى الذرامة، إريك بنتلى، بيروت ١٩٦٨.
- ٤٠ - هاملت، شكسبير، بيروت، ١٩٦٠.
- ٤١ - الملك لير، شكسبير، بيروت، ١٩٦٨.
- ٤٢ - كرويلوتوس، شكسبير، الكويت ١٩٧٤.
- ٤٣ - عطيل، شكسبير، الكويت ١٩٧٨.
- ٤٤ - العاصفة، شكسبير، الكويت ١٩٧٩.
- ٤٥ - مكبت شكسبير، الكويت ١٩٧٩.
- ٤٦ - الليلة الثانية عشرة، شكسبير الكويت.
- ٤٧ - الأسطورة والرمز مجموعة من النقاد بغداد ١٩٧٣.
- ٤٨ - قلعة أكسل، أنموذ، ويلسون، بغداد ١٩٧٦.
- ٤٩ - شكسبير معاصرنا بغداد سنة ١٩٧٩.
- ٥٠ - شكسبير الإنسان، جانيت ديون بغداد.
- ٥١ - ما الذى يحدث فى هاملت جون دوفر ولسون بغداد سنة ١٩٨١.
- ٥٢ - الصونيات شكسبير دراسة مع ترجمة أربعين سونته، بيروت ١٩٨٣.
- ٥٣ - أيلول بلا مطر قصص قصيرة.
- ٥٤ - برج بابل أندريد مالزو.
- ٥٥ - الأمير السعيد وحكايات أخرى أوسكار وايلد.
- ٥٦ - حكايات من لافونتين.
- وصدرت أعماله الشعرية الكاملة فى مجلد سنة ١٩٩٠. ■







صورة المرأة

في رواية

البحث عن وليد مسعود

ويعنى في اتجاهه حين يختفى. «وليد شيء آخر، شيء فذ، مختلف عن الناس، مغاير لكل أحد، الفاعل القلق المتعامل، المتأمل، الزاهد، البعيد في قراءته عن المسموع، للمغلف بطوايا الأفكار والأحلام»^(١).

في الرواية تأتي صورة المرأة من خلال التركيز على الرجل، على الشخصية الرئيسية (وليد مسعود)، فهي الحبيبة والعشيقة أولاً ثم هي الزوجة والأم. ولأن بطلنا البرجوازي بطل غير فذ صاى وكل ما فيه مختلف عن الآخرين فحين نجد علاقة فريدة غير عادية تربطه بالمرأة.

فهو يحب ويحب ولا يكتفى بواحدة فهو يمكن أن يقيم علاقة مع أكثر من امرأة في آن، ومن بعض ما حدثني جواد وإبراهيم إنه كثيراً ما كان على علاقة غرامية بأكثر من امرأة واحدة في آن واحد^(٢).

قائل إنه عاد إلى فلسطين ليعمل عمليات فدائية مغفرا اسمه منتقما لمقتل مروان (ابنه) الذي كان مع الفدائيين. وليد صورة الفلسطيني في المنفى، الفلسطيني المتميز، الفذ، المحبوب، الذي يقيم علاقات واسعة مع كل من حوله، المثقف الذي يكتب وينشر وينقد ويحب وطنه بلا حدود كما يحب المرأة بلا حدود، يقع أن له نورا يستطيع تأديته

فيحاء عبد الهادي

باحثة فلسطينية، رسالتها للدكتوراه (جامعة القاهرة) حملت العنوان (شاذل المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية).

فإن اختيار الكاتب للنماذج التي يريدها ومن خلال إسقاطاته تبين رؤيته للعالم ومن أي منطلق ينظر للأحداث، بطل جبدا بطل فردي، متخضم الذاتية، مثقف كامل، يتقن العديد من اللغات ويعرف كثيرا من العلوم بالإضافة إلى نجاحه في الحياة العلمية وكرمه كاتبا ومفكرا كبيرا، ثم إنه ليس بعيدا عن دائرة الفعل الفلسطيني فهو يشارك في الثورة الفلسطينية، هذا البطل هو وليد في (البحث عن وليد مسعود)^(١). وهو رديع عساف في (السفينة)^(٢). وهو جميل قران في (صبايون في شارع ضيق)^(٣). فسي البحث عن وليد مسعود نجد بطلا فلسطينيا فريدا تستحضره ذاكرة الكاتب ولا يصله الإنسان لأنه تركيب فكري ذهني، فوليد فلسطيني يتحلق في فلسطين ويعذب ثم ينفي إلى الخارج فيعبر إلى بغداد حيث غادرها وعاد إليها ثم يختفى بعد ذلك. وتتكاثر الروايات بشأن اختفائه، فمن قائل إنه مات بعد اختطافه، ومن

وإذا ما المرأة هي التي تبدى إعجابها به وهي التي تحبّه، إذ إنه البطل السوي، المشوق أكثر من كونه الماشوق. ولم يكن لامرأة أن تحبّه بحسب الاكتفاء، فهو الطاقة المعجزة التي تطفئ ولا تطفئ. «يخيل إلى أنه كان هو ضحية الغواية في أغلب الأحيان فيروق له، ربما أن يتعذب بالديوان التي تستمر بين جنبيه، دون أن تفلح امرأة واحدة في إطفائها شامخاً» (١).

ويعتقد الكاتب أن هذه الصفة من سمات البطولة. فهو يغربنا على لسان إحدى شخصياته الدكتور طارق رؤوف: «أصحاب الفعل الكبار في التاريخ هم أيضاً في الأغلب عشاق نساء كذبرات. ويبدو أن هذا المشق للروح يزود أحياناً الوجه الإيجابي من عقدة الأم هذه. وتكبدى العقدة في أشكال من الرجولة والعزم والطموح ومحاربة الظلم، والرغبة في التضحية بالنفس في سبيل الحق لدرجة البطولة. فهذه العقدة إذن التي يتحمل وجهها السلبي بحسب امرأة بعد أخرى، وجهها الإيجابي يتمثل في استطلاع أفق الكون مشفوعة بذلك الروح الثورية التي تكافح لكي تعطى للعالم وجهاً جديداً» (٢).

ويرسم جبرا ثلاث شخصيات نسائية ببراعة فائقة نابعة من معرفة عميقة ثلاث شخصيات متوازنة أحبها ولید وبنها من صفاته كثير، ريمة، مريم الصغار، وصال رؤوف (شهد)، وما يجعلنا نحس أبعاداً للشخصية تلك الحرية التي أعطاهم الكاتب للشخصية في التعبير عن نفسها، نفس ذلك بالنسبة لمريم وشهد. إذ أفرد لها مساحة واسعة في الرواية. ولم يفلح ذلك عندما تحدث عن ريمة (زوجته). وريمة تحمل الكثير من صفات ولید، وفيها كبرياء رهيب، مرحة، انبساطية، تحب الجدول والمناقشة وتوهي فيما تقول بفرير عاطفي يجعلها في حركة مستمرة. تقبل على للحياة بالاندفاع وحرارة. ويصفها صديق ولید إبراهيم العاج نرفل



ليوناردو دلفالشي



وصفا دقيقا: «كانت أرملة هائلة، نحيبا جميحا، وأنا أودها بوجه خاص، يظهر أننى أعجب بالنساء اللواتي فهمن من الجنون: الميرون الزائفة، الشعر المرسل كالشظايا، الضمكة الهرجاء مع الإيماء بالقدرة العملاقة على التمتع بالحب، الجنس» (٨). لكنها انكفأت على نفسها، انفلقت دون الناس جميحا. حتى ولید، حتى طفلها. وكانت للنهاية المحزنة عندما أخذوها إلى مستشفى المجانين بعد حوالي خمس سنين من زواجها.

وتتساءل هل كان من الضروري أن تبعد ريمة عن طريق ولید فدا حتى تقوم بمغامراته المتعددة وعالمه الخاص المتفجر؟ أم أن جنونها ضرورى حتى توجد الأساس فى حياة ولید، ووجود الأساس فى حياة ولید يكمل صفات البطل البهرى التى أسبغها جبراً عليه من جهة ويهبط لنا علاقته الترامية المتعددة من جهة أخرى (٩). ولأنه لتساؤلاتنا إجابات شافية إذ إن جبراً ولجأ فصدأ إلى عدم التحديد وإلى الغموض وإلى إيقاع القارئ فى حيرة ودهشة، «إذ إن الفن بالنسبة لجبرا هو فى الأساس حرفة وصياغة، وليس الهدف من ورائها توصيل رسالة بعينها أو معنى محدد بل تشبه تجربة متعددة الأبعاد، للغموض فيها مبدأ فى ريتانه للكتيب عن وعى تمهيداً عن قناعة بأن ظواهر الحياة تستعصى على الفهم الكامل، ووصلوا إلى نوع من اللركبية يعتقد أنها من صفات الفن الأصولى» (١٠).

حين نتعرف على مريم للصفار نجد بها صفات تشبه ولید مسعود لكنها لا

تبلغه أبداً، كما نجد صفات عدد وصال رؤف تشبه ولید مسعود أكثر لكنها لا تبلغه أيضاً فهو صلو للفن، للمستحيل، اللؤلؤة التى لا يمكن أن تفسر تقسيرا كاملا. إذا نتعرف على عالم (مريم على الصفار) من خلال تيار وعى الدكتور طارق رؤف أولاً، وهو حين يصفها فالصفات الأنثوية هى أول ما يهتم بوصفه، فهى: «امرأة مشوقة الساقين. تلتفت للنظر ببياض لونها، وشفاقة بشرتها، وميديها الخضراوين وشعرها الطويل، وصورتها الغريبة» (١١). ثم إن لديها نزعة أدبية يدم عنها حديثها وإن لم تنشر أى كتاب حتى الآن. وتكمل مريم دراستها الجامعية وتأتى لندرس فى الجامعة فقد حصلت على درجة الماجستير من جامعة ساسيكس براونكلارك.

«وهى مهووسة بوليد مسعود، على الأخص بطلقة العائلة فى الحب - الجنس ورغم أنها كانت على علاقة بأكثر من رجل إلا أنها حين التقت به حاولت امتلاكه لنفسها بشراسة لا تكل وفى حوزتها كل ماتمنه المرأة من أسلحة: جمال الوجه والجسد، طلاقة اللسان، نكاه للمعروف وذلك الشبق الذى يود كل رجل أن يتصوره فى مشروقه، إلى أن يدرك أنه لا قبل له بكل هذا التهاك الجسمى الذى وتجدد عينا كل يوم» (١٢).

لكن هذه الطاقة كلها لا يمكن أن تكون شيئا بجانب طاقة ولید الهائلة للحب/ الجنس، للحياة للتمثال والتخيير. هكذا تأتى صفات مريم من خلال الدكتور طارق لتؤكد على صفات ولید الفارقة. فهو عاشق، مفترس نلما لما يشتهي

الآخرين ولا يقنون منه إلا الفتات مما يثير غيرة أسنقائه وحسدكم، وإن لم يظهر هذا الحسد وهذه الغيرة.

وحين ندخل أعماق مريم من خلال نظرها فى الفصل المطون «مريم الصفار تتلق بصخرة تسكن أعماقها، نفس أننا نسير أغوار الشخصية بشكل أفضل.

تتقدم إلينا مريم وبذل الكلمات الأولى محالا للمرأة الفردية التى تعرف ناسا موقعها وتعرف ماتريده، فهى امرأة برجوازية وتتمتع بما يفخقه عليها المجتمع البرجوازي من نعم، متمردة على زواجها وتؤمن بالعلاقات المفتوحة التى لا تتقيد بزمان أو مكان. أحببت عامر ناجى عبد الحميد ولید مسعود، اللقيضين الذين يتعمان بعضهما حسب مفهومها. عامر كان يؤمن بالتخيير لكنه أغلق نفسه على هذا الإيمان وسار فى درب رجال الأعمال حتى أصبح من كبار البرجوازيين. ووليد مسعود مازال يؤمن بالتخيير ويسمى إليه غير أنه كان مبتلى بطة تمنع عنه ركض الشوط إلى آخره، فهو يقع بأقل ما يمكن أن يحصل عليه فعلا لو أنه يرضى بمتابعة الصفقات الكبيرة بكل دقائقها والتوائمتها متعبة كاملة، ولید جعل من كسبين غيره أغنياء تراكت لهم حسابات وأسهم فى مصارف وشركات فى لندن وبهرت وزبورخ ونيسوروك فلسطينيين وغور فلسطينيين، وقع هو بالتالى الذى حوله إلى بغداد أو بيروت ومن هؤلاء الذين استفادوا من ولید: عامر عبد الحميد، ويجمع بين عامر ووليد مسعود أن عامر يعتبر الأمل فى التخيير مثل الجوهرة التى

يودعها في مصرف ويطلن إلى وجودها هناك بين الفترة والأخرى، كذلك بالنسبة لوليد فهو يسيطر على كل من يتعامل معهم بأسانه، يستخرج الماسة من كوم الفحم الذي في صندوقهم، (١٣).

وتعجب لاتخاذ جبراً من شخص فلسطيني ذي هوية طبقية محددة (رجل الأعمال) رمزاً للفلسطينيين عموماً وهذا ما يفقد للأمانة التاريخية وبالتالي الواقعية ويجمع عن مثالية جبراً في تناوله المادة الحياتية التي بين يديه مفهوم رومانسي للثورة يتناقض مع واقعها الموضوعي. فوليد مسمود، رجل الأعمال، الذي ينتمي للبرجوازية الكبيرة هو أيضاً ثالث، وكأن الثورة قاضات في القلب عن التغيير، ومهام موسمية ينجزها الإنسان كما يجزى رحلة محببة أو مهمة عمل في الخارج، صحيح أن البرجوازية الفلسطينية النفطية قد قدمت وما زالت تقدم سداً مادياً للثورة، كما لا يمكن إنكار أن حديقاً من أبناء وبنات هذه البرجوازية قد أثاروا ظهورهم لمسوحات الطبقة وتسربلوا بعلماء الدم المخلص، ومع ذلك تبقى الصورة التي يقدمها جبراً لعلاقة ولید مسمود بالثورة متناقضة الواقع إلى حد ممتلئ، (١٤)

والحب الأساسي هنا هو مفهوم جبراً الرومانسي للثورة، وأفكاره عن التغيير التي تتناسب تماماً مع تكوين نخبة متنفذة لا تتحلى بالقدر الكافي من الشجاعة التي يسمح لها برؤية الواقع على حقيقته في الوقت نفسه الذي يتشبث فيه بأفكار مثالية عن التغيير تكفل لها الحفاظ على صورة مرضية للذات (١٥).

وتقدم مريم نفسها إلينا دون وسيط، لتجسد مفهومها للحرية «هذي أنا، مريم الصفار، جنبة تهرمت على ظلم سليمان، وكسرت ختم الرصاص على قمقمه، تملأ فضاءات الدنيا ورحابها. وتمت قدميها تفور وتلاشي مدن اللحاس كلها إلى الأبد» (١٦). أحبت عامر عبد الحميد كما قدما لكنها حين التقت بوليد مسمود، وجدت نفسها تسمى عامراً وتسمى زوجها وابنتها وتذوب في وايد، الرجل المتميز بصوته، ضحكته، بميليه اللتين تتقدان كعيني نسر، ولحمه الذي يوحى بالحد والقوة والإغراء ومثل اللقاء الأول تكسر القيود وتجن مريم بحب ولید أولاً ثم يبادلها ولید حبا بحب، وتلاشي مريم



بالطبعة وبالحب من خلال مشهد جميل لا يصفه الكاتب من الخارج بل يبلق من تيار وعن الشخصية مما يجعل المشهد نابضا بالحياة .

وتركض مريم عارية حافية إلى الأشجار لترقص حولها، وتلفذ بواسطة جسمها لوحشية الليل المشخن بالنجوم، ينفذ في الأشياء كلها وتنفذ الأشياء كلها فيه، وتلتقط صخرة من حوض من أشجار الورد، التي جرححت أشواكها جسداً العاري وتناولها لوليد وبقها على الفراش ويقرر : « سيكون مفتلي على يدك، وأنا واثق، (١٧).

وتبقى هذه الصخرة رمزاً لشيء يصبح تفسيره، يستعصى على الفهم الكامل أنها رمز للألم الصمتج بالذات في أعماق مريم، وتعترف مريم أنها وبعد سفرها للدراسة في إنجلترا لم تستطع أن تجد أحداً بعد ولید (الجنس لا الجنس أمر آخر يختلف عن الحب بالمرأة) إن هذا الفصل بين الحب والجنس يعكس مفهوماً وإحداً لشمسه في مفهوم الكاتب المثالي للعالم وتحرير المرأة، إنه النموذج الغربي للتحرير والذي لا يعرف للحرية معنى سوى حرية الحب، ولا يربط هذا المفهوم للتحرير بتحرير أشمل وهو تحرر المجتمع من الاستغلال، إن هذه الحالة من الحالات الفردية التي تعتبر نفسها مقدمة كثيراً على المجتمع، لكنها استغل بمثابة لقومات صغيرة جداً على سطح المجتمع، فن تصدت تأثيرها الفعال إذا لم تربط حركتها وتطورها بما يحدث من تغيرات شاملة في المجتمع (١٨).



ورثت شخصية وصال رؤوف (شهد) لغزاً شخصية مرمية أحياناً وتتفوق عليها في بعض الأحيان، إنها أصغر عشيقات ولید، في المشرقيات أنهت دراستها الجامعية وتعمل موظفة في أحد البنوك تهتم بالأدب ولها بعض الصراعات الشعرية لكنها حيث تقرها على ولید تفسر بالصغر والضالة فإن مكانها بجانب عبقريه وتكامل ولید وتقر أن نشره كان أجمل من كل قصائدها مؤكدة تفوقه للذات عليها وعلى الجميع، إنها أكثر رقة من مريم الصغار أقل جريئاً وأعمق مشاركة توليد في مشاكله العامة حتى إنها تتلحق بمنظمة فدائية في نهاية الرواية كي تشاركه ولید المسير نفسه. وكان من المتوقع لوصال رؤوف (شهد) أوصاف مختلفة عن مريم تكمل الناقص وتسد بعض الشخرات الموجودة في شخصية مريم، لكنها لا تلمس فارقة كبيرة يذكر.

تتقدم إلينا وصال بطلة فردية تؤمن بالمعجزات التي تهبط من السماء كصوره ملأى باللائي (واللائي مجوهرات مكشلات للذهب والاس للذين يردن بكثرة في تشبهات ولید ورميم)، والمعجزة هي حبها لولید الذي حلت به دائماً والتجربة معه هزت الأرض تحت أقدامها كما هزت الأرض تحت أقدام مريم الصغار وساورها هم تلح عليها وهز أن ولید هو... لأن، الحب جعلني مثله أحمل المتناقضات وأرفض القرار على فكرة تجريدية أخيرة.

وتتسالم عن الضرورة اللغوية التي تنجم عن خلق بطليْن ذاتيْن متقاربيْن

في الصفات لتوازي ولید؟ ويكاد القارئ يفتتح أن ولید للذ قد وجد أخيراً ضالته في (شهد) وأنه لا ضرورة لملاقات أخرى لكننا نجد أن علاقته لا تتوقف حتى مع حبه للمزك (شهد)، كما في علاقته مع جنان التامر، ومقابل اللائي التي يبعثها وجود ولید حول شهد، تسقط مرة أخرى عليها ملأى بالمقارب حين اختفائه مما يؤكد على ذلك الوجود التابع الذي تجسده المرأة في أدب جبرا لذلك لا بأنها انتحاه شهد وهما بها للاتصاف بمنظمة فدائية ملتحقا مما يشرنا بلحام الأفكار التي يراد أن يبعثها الكاتب بشكل واضح دون أن تأتي النهاية طبعية ملهمة وملصقة مع بناء الشخصية.

المرأة: الجسد / الروح

تقدم إلينا المرأة/ البطلة عند جبرا من خلال علاقتها بالرجل، وبأذات من خلال علاقتها بالشخصية المحورية: ولید مسعود. ولذا أخذنا واحدة من الشخصيتين اللتين أولاهما جبرا عناية فائقة حينما رسمهما وهي شهد، وصال رؤوف، فذلك لأن وصال تكلم ما في أفكار ولید مسعود عن المثالي والواقع، وتضمن في اتجاهه حين تتلحق بمنظمة فدائية، وتدخل الأرض المحتلة بعد اختفائه.

يرسم الروائي المرأة من خلال الرجل أولاً وأخيراً. وهي معها تبرزت فهي امرأة تابع لا تكتشف قدرتها إلا من خلال الرجل ولا تكتشف مواهبها إلا من خلاله أيتها. حينما تختار طريقها فهو طريق اللصاح بالرجل والفتن في اتجاهه وتجريتي منه، والتسعة إلى

تجاري الأخرى، هزت الأرض تحت قدمي. فتجاري (وربما كنت في ذلك كغيري من الناس) تضطحي عادة على مبعدة من هؤلاء الذين هم من التجربة نفسها: كنت أرى نفسي كشئ منفصل، كشئ يفعل بقوى خارجة عنه ولا يندمج فيها. أما مع ولید فقد جاعني ذلك للكشف الغريب بأنني أُنسج، أصير، أنتحل، وأصرد وأنا غير ما كنته قبل ذلك، (١٩).

وعندما تخرج وصال من ذاتها وتدخل في علاقة متينة مع ولید تهبط عليها المعجزات كصورة ملأى باللائي (٢٠). وتري فجأة روعة الوجود مسودة: روعة التكن والأشجار والأمار والغابات والجبال والبحار وغلالات الدنيا كلها (٢١). إن رحلة وصال هي رحلة ذاتية من ذاتها إلى ذات ولید حيث تعقد بينها وبينه صدا ليس من أجل تغيير المجتمع وإنما من أجل الالتحام به. نفس وصال امتداد ولید، الامتداد المتناقض وليس الامتداد الساكن، فكروني أنا هو، أو هو أنا، ليس معناه أننا على اتفاق سكري، إنه يحمل المتناقضات ولا يستقر على مجرد أسود وأبيض، وهناك أغور شبهته. الحب جعلني مثله. أحمل المتناقضات، وأرفض القرار على فكرة تجريدية أخيرة، (٢٢). تخرج وصال من جلدنا كي تدخل في التمام لا ينقسم مع ولید، ويدع جبرا هذا الالتحام إنه التمام إلى (٢٣). تخرج من جندورها كي تنفرد في أرض الرجل راضية فائقة بمسورها. أريد الحديث عن اقتلاعه لي: اقتلاعه لي من جنوري. ومماثلته

أن تزرعني في أرضك، ثم بتقيت مفروسة، غير مزروعة، ألقى حرارة الشمس ومياه الأرض، ومع ذلك أبقى مقتلة ملثة على جذعك وأعضائك. وحياتي لا تكفى بالشمس أو المياه بل بما أمتصه من نفسك أنت، (٢٤). هي متمردة على أهلها وقيمهم، تخرج من أسرار العائلة لتدخل أسارا آخر باختيارها. هو أسرار الرجل الذي أحبه واستلها وغرسها في أرضه والذي حين يغادرها تسقط عليها من السماء، مرة ملأى بالعقارب (٢٥).

تنبئ المرأة/ البطل، المرأة/ الجسد/ الروح في شخصية وصال أكثر ما تنبئ، إذ إنها مختلفة عن النساء الرأتى عرفهن وليد مسعود في أنه أحبها جسدا وروحا بينما أحب النساء الأخريات جسدا فقط، تقول وصال: «خطاياك مسمى كثيرة، ليس ألقها أنك علمتني هذه الكلمة والجسد، وأنت أشد من عرفت في حياتي تلقا بأمر الروح، أمور الذهن، بأمر لا تمت للعالم بشيء. أوعيتني هكذا في خطيئتك أن تلعب الجسد، ثم تبحث عن الجمر في الروح، (٢٦)». ويبقى وليد في لقائه بالمرأة ليبحث عن لديها عداد أمه ويكرهاها، حيث يزواج بين المرأة/ الأم، المرأة/ الأرض، تلك المرأة التي يفضلها أخيرا حين يهجر كل من عرفهم من النساء ويذهب إليها.

وحين تلقى وصال بمروان، الغدائي، ابن وليد تحس بالانتماء إلى ما ينتمى إليه كلامها حتى إنها تطلب من مروان أن يعلمها ضرب النار (٢٧)، ولا يبدو هذا المطلب منسجما مع ما تريده من الحياة.

بل إن هذا المطلب ربما كان من أجل أن تكون في عيني وليد. وحين يخفى وليد تصمم وصال أن تخرج من بلدها كي به، ولا تكردد كثيرا حتى تصل إلى اتقان أنه في الأرض المحفلة باسم آخر. وربما بشكل آخر (٢٨). وما قرارها أن تلحق به إلا عودة إلى الاتصال به وبعد الانفصال عنه، وتنفيذا للعقد الذي عقده بينها وبين نفسها أن تبقى متداخلة مع وليد حتى النهاية. «إذا كان يسكن كهفا، سكنت للكف معه» (٢٩). وتجمع وصال معلوماتها عن سفر وليد واختفائه من أمسقاته في عمان وفي بيروت وتصل إلى استنتاج واحد هو أن وليد قد اختفى عن قصد ليبحث ملاحقته لكي يستطيع أن يتحرك بحرية خلف خطوط العدو. إنه يريد أن يتختم لمقتل مروان. على طريقته، على طريقته المجلونة العديدة. ويوم يشعر أنه قد شفى غليله، سيعود. سيعود، خدمت يوما بأنه قتل. كنت أراه رؤية العين والرماس ينصب في جسده، وهو يطوى ويتحرج والرماس يلاحقه. ولكني الآن أحمس بأنه قهر السموت، (٣٠). وحين تلقى بصحة استدلتاجها تقرر: تركب الطائرة إلى بيروت. «لقد التحقت بجهة فداكية. وجاءتني منها رسالة تذكر لأجبهة التي للتحقت بها. ولأنا الآن في انتظار المزيد من أخبارها. وهل أقول ربما أخبار وليد، (٣١)».

يصور الروائي للمرأة هنا (وقد وصلت إلى يقين لتلك الإحساس به إلى صديقها د. جواد حسني) بأنها محاطة بوعج نوارني يتكررا بربط المرأة بالآلة للحكمة.

هو لا يثق بقدرات المرأة الفكرية والعقلية إلا بارتباطها بالرجل. وحين تفكر وتثق وتقرر فإن صفاتها تباعد عن الأنسنة وتقرب من الألوهية. ويتبدى هذا المشهد انحرافي الذي يدور بين وصال (شاهد) وبين د. جواد حسني حين تخبره وصال باستكشافها وتقرب في نهايته السفر واللقاء بوليد. يصاب د. جواد برعب خاطف لا يدوم أكثر من ثانيتين لكن إن شعرت أن خلا كبيرا يهوي على أشبه بجناحين أسودين منغمين يحطان فوق رأسى ثم يرتفعان ويلاشيان عبر سقف الغرفة، عبر سماء الحديقة. ووجدتني لغير ما سبب أفتح النافذة، كأنني أستجد بمنفذ قد يأتيني من الخارج، (٣٢). وبقيت ترتقي ووشمها لا يتغير، وكأنها لم تسمعني. ركزت انتباهي في وجهها الشمع وسط شعرها الفاحم، في شكلها القوسى الرابع في طرف من التمدد، في قميصها الأسود، المفروح الحلق، في القرآن الذي على صدرها... لحظات من وهج نوراني مذهل، ثم انطفأ كل شيء» (٣٣).

«وحين تقارن بين مرقف «وليد مسعود، ومرقف ولده «مروان» من العمل الفدائي نفس بالتصاق مرقف «مروان» بهما نفس بإحكام فكرة العمل المسلح على شخصية «وليد مسعود» بعد أن استقر في بغداد، وتناضل بوسائل أخرى. ومن الواضح أن جبرا يرسم شخصية وليد المنتمى لمنظمة فداكية بشكل رومانسي بعد من معرفة بواقع التنظيمات الفدائية السياسية. ولا أظن من الضروري أن يمارس الكاتب قناعات أبطله، لكن من



الضروري أن يكتب الكاتب عما يعرف
كما يؤكد جبرا إبراهيم جبرا بنفسه:

«أنا لا أكتب عن شيء إلا إذا خبرته
بنفسي، ويحكم عملي أو حيائي الثقافية.
فإن أكثر الناس الذين اتصلت بهم كانوا
من المثقفين» (٣٤).

ومن الواضح أن خبرة العمل للفدائي
خبرة ظلت حتما في ذهن الروائي ولم
يخبرها مما جعل شخصية وليد البطل،
شخصية رومانسية تصبح في تعلم
والفشل. وإذا كان وليد مسعود، الرائد،
الباني، السعيد، الصالح، الشهدس،
التكولوجي، المجدد، المحرك للمسير
العربي بعنف، دوره الأهم هو تفنيد
الروح الجديدة المبينة على العلم، على
الحرية، على الحب، على الصدق،
على السلفية. تحقيقا للثورة العربية
كلها، (٣٥)، فكيف لم يعرف أهمية هذا
الدور بالإضافة إلى الدور القتالي!!!

يمرّد وليد مسعود ثمّدا فرديا وينضم
إلى منظمة فدائية وهمية، ويختفي
البطل/ الفكرة اختفاء فرديا رومانسيا. ولم
يكن هذا غريبا على مفهوم الروائي للفرد
والجموع. إذ لم يكن عمره منسجما مع
الجموع، وإذا كانت الثورة الجذرية لا
تتحقق إلا بالجموع وبالبطل الذي
ينفصل عن الجماعة ليصل بها ويحقق
أهدافها ويبرئ الأسماء، كان مفهومنا لدينا
صعوبة أن نجد بطلا جبريا بطلا من هذا
النوع. يقول جبرا: «لم تكن منسجما مع
محيطي، حتى وأنا صغير في المدرسة
كنت منسجما مع اثنين أو ثلاثة ولم تكن
منسجما مع الجموع لأنني أشعر أنه
يجب علي أن أتخطى عما أؤمن بأنه هو

المحققة أو الفضيلة (بالبحر اليوناني
الفلسفي) لكي أتسم مع الجموع» (٣٦).
ويمرّ جبرا عن رأيه بالجمهور
وبالتعامل معه أبلغ تعبير في مقاله التي
تتناول أنكار الناس لتوافق صانع
الشاعر، مؤكدا نظريته المتعالية على
الجمهور، مسلما بأن التعامل مع الجمهور
لا يستدعي لتتظار رأيه في الجديد عظيم
الأهمية (٣٧).

لم يفكر الكاتب بأهمية أن يتجه
للشعب وللجمهور، الذي لا يظل موقفه
ساكنا لا يهتم بما يمكن أن يساهم في رفع
مستوى وعي للجمهور.

إن هذا يحتاج إنسانا مناضلا يؤمن
بالشعب وبالجمهور ويحمية التغيير،
يؤمن بدور الشعب الذي «صنع التاريخ
ويغير العالم ويغير نفسه. ويضع في ياله
شعبا مقاتلا وبالتالي مفهومنا عندينا لما
هو شعبي» (٣٨).

ولسعود بالشعبي هذا «فما مفهومنا
للجماهير المروضة يتبنى ويثرى أشكال
تعبير هذه الجماهير يعتمد منظورها، يؤكد
هذا المنظور ويصححه، يمثل أكثر أقسام
الشعب تقدمية حتى يمكنها من القيادة،
وهو فن مفهوم لباقي أقسام الشعب،
يرتبط بالتقاليد ويطورها، يضع بين يدي
ذلك الجزء من الشعب الذي يعمل على
الوصول إلى القسوة والمعارف
والمنجزات التي يستحوذ عليها الحكام
الحاليون» (٣٩). هذا للفرق بين كاتب
يكتب ويتخذه الشعب غير غافل عن
الجديد الفني وبين كاتب لا ينتظر سوى
الإعجاب بكتابه من هذا الشعب، غير
عابئ بما يمكن أن يساهم فيه هو من لؤل

أن يفهم هذا الشعب. الفرق بين كاتب
رومانسي وكاتب واقعي.

اللغة:

لغة الرواية مدينة صلبة متماسكة مع
شخصيات الرواية، الأبطال مثقفون
تتغنى لغتهم بالتعابير الأدبية واللغوية،
ويكرر فيها استخدام الشعر، وبعض
الألفاظ الإنجليزية باللغة الإنجليزية (٤٠).
وبعض الألفاظ الإنجليزية باللغة العربية
(٤١). كما تتضح اللغة بالشعر في السطور
وما بين السطور، وذلك متوقع من كاتب
ناقد شاعر يكتب شعرا ويكتب التجربة
الإنسانية ريقطرها.

ونستطيع أن نقول إن كلمات جبرا
إبراهيم جبرا جميلة وإن مفهومه للجمال
يملا الرواية ويضع منها. يشبه الأحلام
التي تجمد الماضي كالصامتات الثمينة بين
تلاقي النفس (٤٢). والتراب يتحول إلى
ذهب (٤٣). «لربما استطاع أن يتحدث
عن إمكانية إيجاد التوازن في الفن، في
الدين، في التوحيد بالجمال مثلا، للتوحيد
بالجمال بعبادته» (٤٤). «إن الجمال، في
النهاية، هو الأهم، التأمل فيه، كتحامل
الصوفي في ذات الله» (٤٥)، «طلبون
إليك أن تبتدع، أن تلقى بالآتي الأصالة
لتجهر أعين الذين عشت أعيولهم مذ
زمان» (٤٦). «لو أستطيع أن أنزع
الأحاسيس اللذيذة في صندوق لشعشت
كالفاس في لؤل بهيم في عالم من
البهائم» (٤٧).

ولو تسامنا عن سبب اختيار جبرا
للأحجار الكريمة حين يتحدث عن

الإبداع لوجدنا أن الأحجار الكريمة شيء جميل ونمين وليس له قيمة نفعية، وليس إشعاعها في الليل إلا خاصية فيها، لكن هذا كالماس وكالزئبق قيمته في جماله، والقيمة الجمالية هي المبرز الأول والأهم لوجوده، ولعل أوضح مثال على لغة جبراً، هذه المقطوعة التي يسجلها وليد مسعود بصوته ويتركها لأصنقاله في سيارته قبيل اختفائه. سأحاول أن أقتبس عندها وأرصدتها كمثال على لغة المؤلف: يختلط الحاضر بالماضي في لغة جبراً في هذه المقطوعة. ومن خلال تبار وعيه تتكشف الذكريات ويصنع موقفه من المرأة ورؤيته لها.

الماضي

كيس للكعب أخضر بلون الزيتون يطق
بالعق
كتاب سير الأبطال:
هرال ويوايس وأخيل وفطرخليس
أشجار الزيتون/ جداد الزيتون مستمر
أشجار زيتون عارية
شجرة زيتون/ أشجار الزيتون

العين والجنب

طنين النحل والدبابير

خبز الطابون وبضعة مسلوقة وزيتون

وخيار مغال

كانت لأبي حكايات من خبز البلوط أيام
السفر برك

كرات اللطخ

أنا مستلق على سطح الدبر الطيق

قرب الأجراس أعانق حجراً سقط

عن عموده

الماضي

ما أجمل الأعمدة ولقمة أو مضطجعة
وفيها صدوح الشمس وبثور الأمطار شتاءً
بعد شتاء

شجرة اللوز الكبيرة

نقرش اللوز الأخضر الكبير بأسلان

تضرس أحياناً للحموضة للذئبة

مريم في الماكورة تطعم الدجاج

جبل «خريطون»

نقاح للمجانين

أنكر نقاح للمجانين الذي تحمله شجيرات

صغيرة بين الصخور أحمر برلقة صقيلاً

تستقر النفاحة في الكف كالجوهرة مخزية

بنعومتها وحمرتها

للفنّاح الأخضر

الماضي

أقاصيص كليلة وحننة

حكايات لافونتين

مريام جيبى الغدا لآكله مع مروان تحت

الزقولة الكبيرة

الحاضر

آه جون كيفس أيها اللجم السامع

المرأة: واسعة العينين، كبيرة الفم،

نهداها ككترتين من عاج وتوترتها حاسرة

ملحومة حول خصرها، وانفخاها

يستقبلان حرارة النار اللاهبة على مهل

في السوق

الأسود الكبير.

ريسا - حدثت إلى ريا ونفمك بأعدت

مزارك -

(شطر شعري)

سرة كرسمة الخد في بطن أملى

كتلة من تلال الأفق البعيد

شهد: أكلت ألعك كالثهد

مروان وشهد

الكلمات الكلمات

أنا النقى وأموالي الكلمات

الشعر - الأغنية



قلت لها خيه خوه استغنى شربة ميه
ولنا رايح ومزوح ومنقى درب للتغليه
قالت لى أشرب واتنها يا ريتو صحة وهنيه

الحاضر

إنها الموسيقى التى لا أستطيع للتخلى
عنها كالمدمن سرا لا يستطيع لإطلاع أحد
على
أحلامه اللذيذة .
الساكرة الرهيبة
أنكم بكل لغات الأرض

الحاضر

مروان مروان ها ويبقى الألم
وكل دمعة كالمسكين فى الجرح يا مروان
ويبقى الألم حتى فى المشاهد النائية
الضخمة
حيث البحر والراكب والصيدون وحيث
الغابة وأجاء الذهب تنصو عنها أوراقها
لتكشف عن الرخوش التى دأمتها رياح
الخريف فغررت معها الملائكة وهى
تصيح:

المرح: جمجمة يوريك

أوفيا / هاملت

السرأة: ساهرة لا تعرف للخطوبة
الأصلية محي، وعذرتها فى ريمانها
كوردة من ورود بغداد الحمراء الجنوبية
وعينها الواسعتان تشعان بخواطر محرقة
كالديوان العالمة فى لوالى الجفاف .
أوريكسترا الصافير

الألوان : الأسمر إلى الأشهب

فالأزرق فالبنفسجى

القرص الأصفر الدامى

Margaret are Yor grieving over golden
grove unleaving

أتحزنين يا شهد على أجام الذهب وهى
تنصو عنها أوراقها كما نصورت عنك
ثيابك ورقة ورقة .

الحاضر

أهرب أهرب أهرب وقتل أين أهرب
قالت: أهرب أينما بأخذك جناحك
وكبتت ذلك وعونوت الغلاف تودى وأيلد
دك
لا فرق لا فرق لا فرق لا لا لا
تأتى شهد عبر الفرات وعبر البادية لتلقى
حبيبها وهو يقذف بالكمامات فى رحم
الظلام
الأثنى التى تمبل بالمستحيلات

جواد بكم دهشة لكثرة من عرفت من
النساء، باحثا عن تلك التى لها عناد أمى
وكبرياؤها .

حيث نبحث عن المأثورات الشعبية
وأثرها فى تشكيل المرأة/ البطل من
خلال تيار وعى ولید نجدها تتركز فى
معتقداته حول المرأة وموقفه منها،
بالإضافة إلى استخدام بعض الأغاني
والمراميل الشعبية، تتواصل صورة المرأة
من الماضي إلى الحاضر، صورة الأم
التي ترتبط بالوطن الجميل: مريم فى
الحاكورة تطعم الدجاج - مريم جوبى الغدا
أكله مع مروان تحت الزيتون الكبيرة،
تلك الزيتون التى - طالما ارتبطت بالمرأة
وعطائها وأصلحتها - فى التراث
السلطاني، ثم صورة المرأة المسية فى
الحاضر التى تطفى على صفحات الرواية
وعلى وعى ولید (الذي نقف عندهم)
وصولا إلى الصور التى يبحث عنها ولید،
صورة الأم العديدة، الصعبة الفئال،

وجه شهد كالجوهرة، كتفاح المجانين
وهى

تعرض لى حلمتها كنذيرين بالثواب
والعقاب

ترفع تورتها أكثر لتقضى أن لها أجمل
فخذين على صنائف دجلة منذ أن أخفقت
عشتار فى إغراء جلجامش .

موتسارت

لو أستطيع أن أصنع الأحاسيس للذئبة فى
صندوق مخملى لشعشت كالما فى ليل
بهجم فى عالم من اليهائم .

وتربط كلماته بين المرأة والموسيقى والشعر والوطن برابط واضح: (أه جون كيهس أيها اللحم الساطع أنا الغنى وأموالي الكلمات....) قلت لها خيه يا خيه.... إنها الموسيقى التي لا أستطيع التخلي عنها كالمدمن سرا لا يستطيع إطلاق أحد على أحلامه اللذيذة الساكرة الرهيبة (٤٩). كلمات، كلمات، كلمات... همس في أذني من بين خصلات شعري، وقد وقف خلفي واحتواني بذراعيه كلمات، كلمات، كلمات: أروع ما وهب الله للإنسان، (٥٠) أما تشبيهاته فهي مرتبطة بالأرض والرملة والوطن والأحجار الثمينة أيضا: الأرض/ كيهس للكاتب أخضر بلون الزيتون.

المرأة / اللص - سره كرصعة الفد في بطن أملي كتلة من تلال الأفق البعيد - شهد أكلك السمك كالشهد - نأني شهد عبر الفرات وعبر البادية نلتقي حبيبها وهو يقذف بالكلمات في رحم للظلام .

الطبيعة / ما أجمل الأعمدة وإفئة أو مضطجعة وفيها صدوع الشمس ويثور الأمطار شاة بعد شاة .

الأرض ومساكن / عذرتها في ريعانها كوردة من زبد بغداد الحمراء الجوزية وعيناها الواسعتان تشمان بخاطر محرقة كالدبران الجائعة في ليالي الجفاف .

الأحجار الثمينة والمرأة / آجام الذهب وهي تنضو عنها أوراقها كما نضوت عنك ثيابك ورقة ورقة - حيث الغابة وآجام الذهب تنضو عنها أوراقها لتكشف عن الوحوش التي دأمتها رياح الخريف... وتحفل لغته بالإضافة إلى التشبيهات والشعر والموسيقى بأثر الثقافة الأجنبية بالإضافة إلى بعض من الثقافة العربية القديمة .

مقابل كلية ودمعة من تراث الأديب العربي نجد ذكرًا للجكايات لافونتين ومسرحة هاملت وموسيقى موتسارت وكيهس وحكايات الأديب عن خبز البلوط أيام السفر برك وكتب وحموت عنها بتوسع والتي لا يتحدث عنها بتوسع .

هذا نموذج مكثف للغة الروائي التي تحفل بتكرار لهذه الاستخدامات في اللغة لغة للمثقفين --- يوتج (علم النفس)، زجاجة بروجولية --- أحلم إذن بالمتنيط كما أوصي ليتين: دع للجماهير تعلم .

بعض الأمثال الشعبية --- المرأة الكز - بتجيب رزقها معاما .

بعض الاستعارات الشعبية (....) نحن اللوار جديكم نحن اللوار - بعض الهذافات في المظاهرات... ديروا لدية عالصصاف، نحن اللوار ما بخفاف .

بعض الهذافات الشعبية التي نقال بالأفراح --- يا حلاكي يا مالمى يا ريمى ردوا عوا،

الثقافة الغربية --- ميكول أنومانو (كاتب أسباني) أندريا مانتيا (رسم النهضة الإيطالي) .

الموسيقى الغربية --- مقراليات الهاريسيكورد لهورسيل للموسيقى الكورالية، والموسيقى الدينية التي يرقص عليها وليد مسعود . موتسارت ماجنيكات لسنة أصوات عام ١٦١٠، موتسارت .

حكايات قديمة --- جلجامش/الإسكندر/ حكايات الأديب .

كتب/ كتاب --- شكسبير/ هاملت/ أفلاطون؛ الوايمة/ ريكه من المربية التاسعة .

ولاحظ من هذا الرصد قلة استخدام الكاتب للتراث العربي بالمقارنة مع الحضارة الغربية التي تتجلى في لغة للكاتب بشكل واضح جدا بعد أن نقلها نقلا واضحا إذ ليست هي الاستعارة لبعض الأسماء وزجها في الرواية بل هي المثل الكامل للحضارة الغربية ويقم هذه الحضارة .

ولاحظ استخدام الكاتب للغة الشعرية في الرواية . وأوضح مثال على هذا الاستخدام الفصل للمنون «وليد مسعود يخترق أمطارا تتجدد» (٥١). مطر ما أعنجه ما أمره، أحبه، أخشاه، أنزقيه، وأتمنى استمرازه، وأتمنى انقطاعه. أصوله الناقرة، الضارية، السخرخرة، تشيرون، فأريد الحب، والغناء، وأريد اللطاش والموث (٥٢) .

هذه اللغة حية، متفجرة، قذرة فلها كالمطلقة السريعة وتأخذ القارئ معها



في جو مشحون، متوتر، وتصف، وتطلق تشبيهاتها المعروفة بالجمال وهي حين تتحدث عن القتل والتشريد والقمع لا يبقى في أنفسنا أثر إلا للجمال، للجمال الممدد على طول الفصل وطول امتداد الرواية والذي يعيش به البطل الكلى، وليد مسعود، ويشغل فيه، «كانت تنبس المطر كما تنبس الكلى ثياب الحداد».

رأيها تتلأأ كجوهرة أو ضلأ أجوامها مصافير السونو، ورأيها والفتح ككتاب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها، ورأيها يوم ٧ حزيران ومداخل الإسراطينيين تنكح منزلها، وتصرع أهلها، ثم جاورا بعد الظهور فانتحين محتلين، (٥٣).

إن جبرا وهو يصف جمال فلسطين يسقط في الرومانسية ويغفل عن رؤية واقع الصراع. «إن الكاتب الوطني الذي لا يملكه منظرا طبقيا يتجه غالبا إلى تمجيد الذات الوطنية إزاء الغازی لها، يضع لها صورة مثروجة الجمال عادة مانسقط في الرومانسية ويميل إلى تصوير حياة الشعب قبل قدوم الغازی كلدودس مفقود (٥٤). وإن كان للتمجيد المطلق للذات الوطنية ميزة مساندة الناس بتصديق قنهم في النفس ونفهم لمواجهة الغزاة إلا أن له عيوباً متعددة، من أبرزها بناء صورة زائفة للواقع والسقوط المرحج في «الشوفينية». ويهبدى هذا للمب الأخير في تمييز وليد مسعود عن كل ملحوه (٥٥).

الزمكانية في بناء المرأة البطل في رواية (البحث عن وليد مسعود) د. «جبرا إبراهيم جبرا» «مريم الصفار، وصال رؤوف، وضيق المكان».

رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود» من الروايات الفلسفية التي تأثرت بالتغير الذي طرأ على تطور الرواية على يد هنري جيمس، الذي خلق شكلا جديدا للرواية عرف في النقد الأدبي برواية «وجهة النظر»، حيث تقوم الشخصيات والأحداث والمكان والزمان كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات حيث يتيح هذا المنظور البعد عن الوصف الخارجي للشخصية والتعرف عليها من الداخل منذ اللحظة الأولى التي تلح فيها إلى عقل الشخصية القصصية فإننا نلزم (برجعة نظر) تلك الشخصية ويطلع من هذا أنه كلما كان إدراك هذه الشخصية أعمق، كانت تجربة القارئ أمتع وأغلف، ويجب ألا يفوت المؤلف أن يوصي الشخصية حدوا يجب أن يقف عندها فيجب ألا يجعل من الشخصية ذات الذكاء المحدود، شخصية واسعة الإدراك، كما أن عليه ألا يفرض حدوا على شخصية، بإمكانها بما فيها من كفاءات أن تنهض إلى مدى أبعد، (٥٦).

يرى جبرا الرواية من زوايا شخصياتها الروائية ومن خلال وجهة نظرهم دون تدخل منه. وحين نرصد للفصل التي أفردا لحديث الشخصيات الروائية نجد أنه أفرد من هذه الفصول فصلين للمرأة، رغم أن وجود المرأة يتخلل الرواية جميعها فهي موجودة كزوجة (ريمة) زوجة (وليد مسعود)، وكأم: (نجمة) والدة (وليد مسعود)، وعشيق: «مريم الصفار».

«وصال رؤوف» و«جان التامر» وصحبح أن وجود المرأة متعلق بوجود الرجل فلما (وليد مسعود) ولكن شخصيات الرواية جميعها تتحدث من خلال البطل الغائب (وليد مسعود)، لكن أفراد المؤلف فصلين فقط للمرأة كي تميز عن نفسها من مجموع اثني عشر فصلا مرتبط بموقف المؤلف من المرأة. هذا ما سحاو أن نوضحه من خلال اللوج إلى أعماق المرأة في الفصائل المذكورين «مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن أعماقها» و«وصال رؤوف تكشف أوراها».

مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن أعماقها):

تصح للزمكانية في هذا الفصل من خلال الزمن النفسي المتداخل مع المكان. هو المكان المغلق داخل الزمن المحدود، تبدأ بالتعرف على مريم الصفار من خلال المكان الضيق دون تحديد للزمن التاريخي فهو الزمن النفسي الذي يروى من خلال تنكوك (المونولوج الداخلي) و«مناجاة النفس» معتزجين معا: «أين

يقع رجل كعامر ناجي عبد الحميد من
بنية المجتمع في مدينة كينغدا؟

في كل مدينة من مدن القرب
الكبيرة هناك دائما ثلاثة رجال أو أربعة
من طرازه، يتنافسون فيما بينهم كمرآكز
جذب لذوى الشهرة، والجمال والشخصية
الفذة، (٥٧).

يبدأ حديث مريم الصغار أول ما يبدأ
بالحديث عن عامر عبد الحميد، أحد
عشاقها، هي بهذا تحدثنا بالمسألة الأولى
التي توليها الأهمية ألا وهي علاقتها
بالرجل الذي هو عالمها الصديق. مكانها
الصديق، وتسرسل في الحديث عن عامر
عبد الحميد، العراقي الذي يرتبط بفداد
ارتباط أبناء طبخته بها حيث الموالد
العامة، والمصنوع المصري المزود بالمون
التي تكفى حيا بكامله في سنة مجاعة،
ومجموعة خموره الفرنسية والألمانية
وأشواج اللويسكى الأسكتلندي والياباني.
وصرب الأجهان الفرنسية والإنجليزية
والسويسرية والدانماركية. هذا هو المكان
الذي يعطى عامر عبد الحميد وطبقته.
ولا ننسى أنه بالإضافة إلى ذلك يستقبل
أهل الأدب وأهل السياسة وأهل الموسيقى.
وحاضره هو هذه الحفلات واللحظة
العابرة السريعة. وهو صديق وليد مسعود
الذي يجمعه كما تؤمن مريم. ومن خلال
الحوار الذي يقطع السرد نتعرف على
وجهة نظر عامر عبد الحميد وأصدقائه
من العالم، نتعرف على إبراهيم الحاج
نوفل ووليد مسعود وهشام زوج مريم
الصغار، ومن خلال سرد مريم نعرف
أخبارا عن وضع الشخصيات الخارجية،
عن وضعها المالي، ولا تغف مريم وقفة

مطلوبة عند هذه التفاصيل فهي لا تعنيها
بالدرجة الأولى، إنها تريد أن تتحدث
عن بطلها الغائب بل بطل الرواية الغائب
(وليد مسعود) فتحدث عن عامر أولا،
ثم تأتي إلى الحديث عن مركز اهتمامها
(وليد مسعود) فتعود بذكريتها من خلال
الاسترجاع إلى فترة زمنية سابقة لانقل
عن خمسة عشر عاما فهي تتحدث عن
تخرجها من كلية بيروت للبنان قبل
زواجها ثم فترة زواجها مستخدمة ضمير
المتكلم من خلال المونولوج الداخلي
المباشر المختلط بالمونولوج الداخلي غير
المباشر لتكشف أنها تزوجت بال شخص
غير المناسب وأن هذا هو السبب في
كرهها لزواجها وإحساسها بأنها تريد
شخصا آخر، «ماذنى إن كنت جميلة،
ولجذبت الرجال دون وعى مثي؟ أيقار
من ذلك؟ إذن فلأ بالغ في إظهار
جمالى، واجتذب الرجال! أردت العودة
إلى الدراسة لاستحصال الماجستير،
ذريعة للاعتاد على سنة أو سنتين. أردت
أن أكتب رواية. أردت أن أذهب إلى بيتي
الرسامين والنحاتين والشعراء. أردت ألا
أسمع كلمة عن الوظيفة والموظفين
والرؤساء والمؤوسسين. أردت أن أرى
مشاهير الناس في بيتي، عربا وأجانب.
أساتذة، صحفيين، دبلوماسيين،
سياسيين. ويقدّر ماجلّت أرى عامر، أو
وليد مرهفا بارعا، غير متوقع، جعلت
أرى هشام بايذا، منكر لا أفرق منه
إثارة، (٥٨).

من خلال هذا المقطع من المونولوج
الدخلي المباشر نلاحظ التكرار الذي يدل
على للتأكيد، ومحاولة التدوير لتصرفاته

الشخصية اللاحقة وتعود مريم بعد ذلك
إلى ماضى أقرب هو ماضى علاقتها
للخاصة بعامر عبد الحميد، وتصف
بأسانة طريقتهما في جذب الرجل إلى
شبابها، وأثناء وصفها للحظة دقيقة
خاصة من علاقتها بعامر تصف
مشاعرها الداخلية بالنسبة للبطل الغائب
(وليد مسعود) مما يشكل إقباما وحضورا
للغائب في كل لحظة من لحظات الرواية:
«كان فرحي هائلا ذلك المساء. عندما
تركتنا سوسن وحدنا، لتهيئة بعض الطعام
في المطبخ، وقعت بين ذراعى عامر
ك امرأة حريت الحجب سنين طويلة وأود لو
يطالبني بكل ما أمك فأقدمه له راضية
في الحال (وخطر في ذلك اللحظات
خاطر من حيث لا أدري، وهو أن وليد
أيضا قد يقبل على تلك الحرارة لو
أردت)» (٥٩).

تتخلل مريم بأفكارها من عامر إلى
وليد قبل أن تنتقل بعلاقتها فعلها إلى وليد
حيث تنسى عامر وتنسى كل الرجال. إذ
إنه الوحيد الكاين ببارواء طمئنها المستمر
للحب، وحده ولا أحد غيره. البطل
للغائب، الفاعل المستتر الذي لا يكف عن
الظهور الفاعل بين سطور الرواية كلها
ورغم غيابها السطحي منذ أول الرواية.

ومن بغداد إلى بيروت تطير مريم
كي تنفرد بعامر لكنها تجد وليدا كي تبدأ
علاقتها معه. ولم يكن الانتقال من عامر
إلى وليد غريبا على مريم فقد مهدت
لعلاقتها بوليد منذ بدء حديثها. كما أن
حديثها عن عامر كان مقترنا دائما
بالحديث عن وليد. والمقارنة بينهما كانت
منذ البداية فقد اعتبرتهما مريم متعنتين
لبعضهما على الرغم من تناقضهما



الظاهر واعتبرت أن ولدا ما هو إلا وجه عامر اللاني، ولم يكن مصادفة أن عامر يصلى بيته في شملان لوليد كلما ذهب هناك وأن اللقاء الذى كان يجب أن يتم بين عامر ومريم قد تم بين ولید ومريم وفي المكان نفسه . المكان المغلق . لقد بدأت مريم علاقتها بعامر في بيت سوسن عبد الهادى، وهي تبدأ علاقتها بوليد في بيت عامر عبد الحميد . لا يحملنا جبرا نغادر غرفة من الغرف إلا ليحصرها في غرفة أخرى في مكان آخر . تبدأ العلاقة ما بين مريم ووليد بهوار طويل، كما تبدأ علاقة ولید بشهد (وصال رؤوف) بنفس الطريقة التقنية . ومن خلال السرد بعد ذلك تصف مريم العلاقة الخاصة بينهما وبين وليد . العلاقة التي نقلتها من الألوهة إلى الأندسة، ويرقص الاثنان على أنغام ديدية . وتنفجر مشاعرهما إلى أقصى غاياتها حيث إن مريم ترقص عارية في حديقة البيت بين الأشجار تعبيرا عن نشوتها الجنونية . هذا المشهد الطويل يعقبه منظور ذاتي خارجي يتناول زيارة مريم ووليد لآبائه مريان في مدرسته الصيفية بهرمنا، ويحدا تنتقل إلى منظور ذاتي خارجي متقاطع مع الوصف تتحدث فيه عن زيارتها للقدس مع وليد . ولأول مرة نحس أن الزمان التاريخي أصبح مهذا إذ إنها تذكر أن تلك الزيارة كانت في صيف العام الذى سبق هزيمة حزيران ١٩٦٦م . قبل ذلك كان الكلام مجردا من الزمان، يقاس بالسنوات الطوال وبالتقدير مثل: عندما تخرجت في كلية بيروت للبنات، نستطيع التقدير أنه قبل لا أقل من ١٠ - ١٥ سنة من

تاريخ سريها لكنها لاتتعدد تاريخها الزمنى إلا مع المكان الذى يشكل أهمية خاصة لدى وليد مسعود والذى لا يمكن أن يبقى تحديدا غالما . إنه المكان المستصحب للذى أراد جبرا تثبيت ملامحه بطريقة الخاصة .

وكان للسنة التي يقضيها وليد مسعود بعيدا عن مكانه لا حضور لها على طولها، في زمن الحاضر الروائي . كان للسنة هي خارج الزمن، أو مكان لا زمان له ولا تاريخ . وهكذا وبمجرد زيارة المكان / الوطن يتحدد الزمن للتاريخي، يحتل وليد ملاما مكانته . وهو فقط الزمن عنده وهذا مانحسه من كلام مريم حين ذكرت القدس . ونلتقل من السيارة، والغرفة، وبيت شملان إلى عالم رحب واسع «رام الله هناك»، وهذا بيت حديدا، وعلى اليمين القدس، التي اغتصبتها العدو .

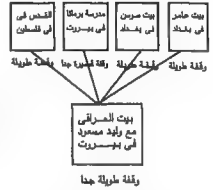
وليس لنا من معين، وهذا القدس التي سلمناها بدمائنا . وليس لنا من معين . وعند باب العمود استقلنا سيارة مرة أخرى، وبصاافة الأسوار، نزلنا في طريق حنيق، ملتوية بين أشجار الزيتون . الطور وجبل الزيتون وراعت، وراحت السيارة تلف وتتعطف، وتهبط وتصعد وأنا أتشيت بذراع وليد، وهو يتحدث عن هذه الأرض التي يعرفها شبرا شبرا، كما لم يعرف أي أرض، أو أي جسد . وبعد نصف ساعة كنا في مشارف بيت لحم، ومنها نزلنا واديا آخر إلى اليمين، ثم صعدنا، صعدنا، بين الزيتون والصنوبر

والكروم . إلى أين نحن صاعدون هكذا؟ الطريق فيها صاعدة بين بيوت كبيرة قديمة، بين أناس وأقسين بالآبواب، يتصاحكون، إلى أعالي أخرى إلى المزيد من الزيتون والصنوبر والكروم، وفي القمة كان هناك فندق وصلناه، والشمس المنخفضة تشع من بعيد في عيوننا كقرص ذهبي كبير، وقد انكسرت حدتها، والريح تهب نشطة باردة عبر أنفاق زرقاء، شفاقة، تتوالى ولا تنتهي، (١٠) .

نحس بملامح المكان من هذا الرصف القصير الذى يدل على علاقة حميمة بالمكان، وليس كما رأينا سابقا أن العلاقة هي فقط بين الشخصيات في مكان وزمان غير محدودين . في النص السابق نحس بحركة المكان التي افترضناها في الفقرات السابقة، كما أن النص ملئ بال تكرار الذى يؤكد حميمية العلاقة بالمكان كما يؤكد هذه العلاقة المتحركة تركيب الجملة في هذه الفقرات فهي الجملة الاسمية المتقدمة للفعل . القدس التي اغتصبتها العدو . القدس التي سلمناها بدمائنا عدد باب العمود استقلنا سيارة . بيت جالا . بلدة صغيرة تتوكلب الطرق فيها صاعدة بين بيوت كبيرة . الشمس المنخفضة وقد انكسرت حدتها .

بعد الخروج من القدس والعودة إلى بغداد ومن خلال السرد نعرف أخبارها الخاصة فقد انفصلت عن زوجها وسافرت إلى إنجلترا لا ستكتاف دراستها بعد إحدى سفرات وليد الطويلة حيث حصلت على الماجستير في التاريخ وعادت لتعمل في جامعة بغداد .

وتتجبع الزمن المقترون بالمكان في
رسم توضيحي :



مريم الصغار تهتم من خلال هذا الرسم التوضيحي - بشكل جوهري - في ذاتها التي لا تحقق إلا في الغرف المقلدة ومع الرجل. ورغم حبها لوليد مسعود إلا أن حبها كان حبا لمن يحقق رغباتها أكثر من حبها لما يمثله وليد مسعود فهي لم تهتم كثيرا بولده الذي تلقى هو به تعلقا واضحا، حيث لم تقف عند زيارتها له إلا ورقعة قصيرة جدا مع توقفها ورقعة أطول عند القدس، حيث المكان الذي أحبه وتعلق به وليد مسعود.

أما في فصل (وصال رؤوف تكشف أورفاها)، فإن وصال تبدأ الفصل بمنظور ذاتي يختلف حينا مع منظور مريم ويلقى معه حينا آخر. «المعجزات، إنها تهبط عليك من السماء كصخرة ملأى بالآلآت». يسقطها في حضنك طير كبير، جميل مجهول، ضعى يوم مجهول».

«المعجزات هي هبات السماء هذه، فجأة ترى بين يديك روعة الوجود مجسدة: روعة الكون، الأشجار والأثمار والغابات والجبال والبحار وشلالات الدنيا

كلها. وفي لحظة عمقتها دهور سحيقة تعبرف كل شيء وتنسى كل شيء». وتتركز الذاثة كلها بعينيك، بيديك، بشفتيك» (٦١).

ندخل إلى أعماق وصال منذ اللحظة الأولى من خلال المونولوج الداخلي غير المباشر الذي يستخدمه ضمير المخاطب، التكرار، ويختلط رأسا بالمونولوج الداخلي المباشر الذي يتجحه استخدم ضمير المتكلم:

«عرفت وليد منذ سنوات. منذ أن كنت طالبة في الكلية كنت أتصور أنه يجنني جميلة محبوبية، ولكنه يتجاهل. وكنت أتجاهل أنا أيضا. كان في عالم لاتصلي به صلة أول الأمر. أراه وأنا مع أخى، أو أبى أو أختى. نصيات وحديث، وشيء من ضحكك، ولفراق فسيحان. ومرة السنوات وبقي اهتمامي بوليد، أو اهتمامه بي، أمرا يتردد بين الواقع واللاواقع كنت أتصور أنه كلما تطق بامرأة ثم ما عادت تهمة وما عاد يهمها، ربما خطرت أنا بباله، كرمضنة من ومضات المستحيل وأنا تشدني عاطفة مبهمة أخشى أن أستوضحها حتى لنفسى» (٦٢).

تبدى وصال في بلائها منذ اللحظة الأولى امرأة حسية، وفي هذا تشبه مريم الصغار كما تشبه وليد بطلهما اللغاب المشترك. لصاحب الشخصية من خلال زمانها الداخلي الذي يطلق من الحاضر ويعود إلى الماضي كي تعرف على الشخصية من دلخلها ومن خلال علاقتها بالأحداث والشخصيات «في يوم

من أيام تشرين الأول، في صباح انحسرت عنه حدة شمس الصيف أخيرا، والجهنميات تنهت ألوانا خارج النافذة، وأنا مازلت أتناول العطور، أخذت دليل التليفون وبحثت فيه عن رقم وليد مسعود» (٦٣).

هكذا بدأت علاقة وصال بوليد، وفي آخر حوارهما الطويل تكون العلاقة قد بدأت، كما بدأت علاقة مريم بوليد بعد الحوار التليفوني الذي صاحبه دعوة مريم إلى البيت المراقى. ونلاحظ أن الزمن الذي تحده وصال لبداية العلاقة زمن كرتي وليس زمنا تاريخيا، الصباح الذي انحسرت عنه حدة شمس الصيف أخيرا، هو الزمن الذي يتميز بالتكرار واللانهاية - كما رأينا عند الكاتب يحيى - يخلف - كان هذا الحوار بين وصال ووليد قد تلا سهرة في بيت عامر عبد الحميد، عامر الذي وصفته مريم الصغار وصاحبها أثناء حديثها عنه ووصفها له. تصف وصال بيته من خلال سهرة جمعتها بوليد في بيته: «بيت ملئ بالتحف والكتب، وحديقة تنمع لألف شخص، ملأى بالنخل والجهنميات وأحواض اللورد. وقد قسمت أشكالا تحدها جدران أقيمت هنا وهناك بارتفاعات متفاوتة بعضها أسم تتعكس عنه الأضواء، وبعضها يحوى أقواسا زهيفة تؤدي إلى محاسن تلى على جوانبها الضفادع، أو تؤدي إلى جدران صماء مظلمة.

مناطة الليونور، مصغرة، محصورة. وفي تمكس ذهن عامر عبد الحميد، كثير للتأليف والشباب، المتمتع دائما بتصيل



نفسه والآخرين، والذي يستقر في عمق ما مظلم منه، مبدونون ينسهم الناس والأفكار والأشياء ولا يشيع. ووليد يجتذب أناسا فيهم هذا التحقود وهذه التلافيف أو هم الذين يجذبونه. (٦١).

يرتبط بيت عامر عبد الحميد بوليد مرة أخرى، فقد رأينا ارتباط الاثنين في أحماق مريم ولكن الارتباط عند وصال مختلف، فلم يكن بيت عامر بالنسبة إليها مهما إلا بوجود ولید. ولید قارب الخمسين ووصل ذات السنة والمشرين عاما. وتلقى وصال بوليد بالسيارة حيث يتعمدان عن المدينة في طريقهما إلى الصحراء، ومن السيارة إلى البيت تعود إلى المساحة الضيقة حيث يصير المؤلف أن يحصرنا في مكان محزون، هناك حيث يمارس الاثنان علاقتهما الخاصة كما فعل ولید مع مريم قبل ذلك.

وفي حين وصف ولید العلاقة مع مريم بالانتقال من الألوهية إلى الأنسنة يصف العلاقة مع وصال بالإلهية، لا أنكر أنني شعرت لمدة طويلة، أن الالتحام فيما بيننا لم يكن مجرد شهوة جسدية مع أنه كان يشبهني بحطف، يذهلني كيف يستطيع الإبقاء عليه. إنما الذي كان بيننا هو شهوة الالتحام بعد الانفصال أو خوف الانفصال بعد أن تدخل الصلفان واكتلا في واحد «إلهي، (الإلهي من كلماته، لم أكن أعلم تماما مالذي كان يقصد بها إلا في مثل هذه الحالة)» (٦٥).

وتتعرف عليها أكثر وأكثر من خلال تكتيك (المنولوج الداخلي) المسترجع - تكتيك (مناجاة النفس):

«وليد، كيف عرفتك وأحببتك، وغضبت عليك، وغرت، وجذبت، وسهرت ألف ساعة أهدى بالكلمات لك! وكنت أعلم، كلما فعلت ذلك أنك تفعل الشيء نفسه بالنسبة، تجن وتغار، ويجافيك الدم، وتشوك بحار من الكلمات وتعطك، إلى أن تطلع الصبح، والسهد قد كحل عينك كما كحل عيني، عينك الكحلاء «تعييني، تقولي لي... ولید لا بد لي من الحديث الآن .. عيني الكحلاء تبحث عنك. في غرفك المتداخلة، بين ألائك المتناثر، بين أوراك المتكرمة. ولم لا أقول إنني أبحث عنك هنا، في دمي، في دخيلة دخيلتي، بين حرفاتي التي كنت نلهاها وتطفئها على هروك؟ فلأ تحدث ... حديثي يمسك لي فيجسني أنا أيضا من جديد، (٦٦).

يختلط ضمير المتكلم مع ضمير المخاطب ليجسد لنا الشخصية ويساعدنا أكثر على فهمها وفهم نظرتها لنفسها وللحب والعالم. ولقد أصابها حمى الحب وحمى التولع بالكلمات التي يهجم بها ولید مسعود. وانحصرت دنياها في أضيق مساحة ممكنة، انحصرت ما بين الألائك الذي تمثله الغرفة وما بين الأوراق التي تتعوى الكلمات ثم في أحماقها ودمها. في ذاتها. لقد اختلطت ذات وصال مع ذات ولید مسعود بحيث أصبحت ذاتا متضمنة. استخدم الكتاب علامات التعجب والاستفهام والسلف والتكرار كي يعبر عن الشخصية كما تصن وتشرح.

ويقسم المؤلف الفصل الخامس بوصال رؤوف إلى خمسة أقسام: يفرد

القسم الأول للزمن النفسي الذي تصحب بوسلته وصال في حديثها داخل ذاتها. وفي القسم الثاني تصحبها في تعرفها على مروان: ابن ولید مسعود، وبينهما تمر مريم الصغار مروراً سريعاً على لقاءها بمروان تقف وصال وقفة طويلة مع مروان. امتداد أبهى. ونحس من هذا اللقاء أن إحساس وصال رؤوف بولید مسعود وجبها له يختلف عن إحساس مريم وجبها له. إن وصال هي ذات الكاتب المتضمنة وهي متأقير ما يراه وتحب ما يحبه. تصحبها إلى بيروت وإلى مخيم صبرا من خلال المنظر الذاتي الخارجي، ومخيم صبرا لا تظهر ملامحه من خلال وصال وكأنها لم تره ولم تعرف كيف يبدو. لم تره إلا مروان وحين تريد أن تصف المخيم تقول:

«تلك المدينة المخيم التي أحسست أنها تعود بي إلى جوف الأشياء العنسي (٦٧). هي تصف إحساسها بالمخيم ولا تصف المخيم، وحين أخذ الرسالة منها وقرأها ونحن واقفون على قارعة الطريق المزدحم بالناس» (٦٨). ثم حين يذهب إلى مكتب التنظيم الذي ينتمي إليه «جلسنا على مقاعد خشنة وسألني عن أبيه، عرفنا على زميلين له يرتديان زيا كزيه. قدموا لنا شاي» (٦٩). ونصحب وصال في جولة في المخيم فلا نتعرف على المخيم «ذهبنا في جولة في المخيم وأخذ مروان يعرضني على أناس كلورين. وكانت بعض النسوة يلقن: «أهلا وسهلا بالرائقة. أهلا وسهلا بالهندادية، وتخيلت أن إحداهن قد تكون أما لوليد. لقينا شبانا يعرفون بغداد، بعضهم درس فيها وتمنيت

لو يتقبلوني بذهلهم. نحن خارج الزمن والمكان رغم أن هناك فرصة حقيقية للناس مع الزمن والمكان، فالمكان ليس محصوراً داخل غرفة وليس في سبابة إنه بيروت وليس بيروت فقط بل هي بيروت. مفهوم صبرا، الحركة والحياة والشورة. لا نتعرف على أي ملمح من ملامح المقيم أو مكاتب الليرة مع وصال وكأننا نخلق معها في سماء أخرى وزمن آخر. لا نتعرف عن المقيم سوى أنه مزدحم بالناس وعن مكتب التنظيم إن به مقاعد خشبية وإن به أناسا يلبسون الكاكي ويشربون الشاي ويحدثون.

وصف فقير جدا لعالم خفى مليء بالحركة يستخدم المؤلف الحوار الطويل هذا كي نتعرف على الشخصية وأحوالها الخارجية، ونحن نتعرف على مروان أكثر من خلال حوار مع وصال رؤوف، نتعرف على وجهة نظره في والده، تلك الإمكانية التي يتيحها الحوار إذ يكشف عن الحدث الذي نجهله، ويساعده في الكشف عن أحوال الشخصيات، ويجعلنا نتمثل أفكارها، ونصنعها، تاريخها وماضيها مستتراها للثقافي والاجتماعي، تفكيرها السياسي. رد الفعل عندما إزاء الأحداث التي تعترض طريقها. وهذا ما نتعرف عليه من خلال الحوار الطويل الذي يدور بين مروان وصال رؤوف. نتعرف على ماخفي عليها من تاريخ ولید مسعود، الشخصية الرئيسية، نعرف أنه يدور إلى دور أكثر فعالية في الواقع السياسي يدور إلى القيام بمهام فداية وأنه يناقش هذا مع المجموعة الفداية التي ينتمي إليها. ونعرف أن ابنه مروان

يعارض هذا الدور ويريد أن يكتفى بدوره في التنظيم والتمويل وإيجاد العلاقات الضرورية كخلفية للقتال.

ونأتي إلى القسم الثالث الذي تعود به وصال إلى ماضي قريب من خلال ضمير الفاعل المختلط بصنع المصير المتكلم الذي يتحبه تكتيك المونولوج الداخلي غير المباشر ونلاحظ هذا تمجيدا لزمن تاريخي نتحدث عنه وصال وهو تاريخ عربة ولید من الأردن إثر حوادث أيلول ١٩٧٠، بعد هذه الحوادث بشهرين. أما المكان فهو البيت مرة أخرى.

«كان صباحاً قاتلاً. راح يدور لي أخبار المجزرة البشعة التي قارم فيها. حاملاً كلاشينكوف لم يكن يعلم بأنه سيمرر كيف يطلق ناره. ورضيت أنا بدوري عليه، ألا تفكر بي أبداً؟ ألا تعلم كم أنا أنانية فيك؟ عندما تقارب الخمسين؟». من خلال استخدام الضمائر المختلفة، الفاعل، المتكلم، المخاطب تتحرك وصال بحرية لا تستطيعها لو استخدمت المونولوج الداخلي وحده. من خلال الضمير الفاعل عرفنا أخبار ولید مسعود في الأردن، الأخبار التي نقل إنه قاتل في أيلول بواسطة كلاشينكوف لم يكن يعلم أنه سيمرر استخداماته. ومن خلال ضمير المتكلم نعرف مشاعرها الذاتية تجاه هذا الأمر وخوفها الشديد على حياته. ومن خلال ضمير المخاطب نستطيع أن توصل هذا الشعور لولید رأساً دون أن نخفيه.

فانفجر بصرخة لم أسمع مثلاً من إنسان: «أخبرني أخيراً! وأطبق بكلمة

يديه على وجهه، واستدر نحو أقرب حائط، وانكأ عليه بخوار أجش، فظنعت، تسمرت مكاني، وارتعيت، وأنا أرقبه يضرب رأسه بالحائط، وجسده يرتج، يتكفئ، ويدت غرفته كأنها تضيق عليه وعلى كآن جدرانها مستهال علينا معاً، ثم أخذت أنشبت بها، وزحفت نحوه، وسقط وجهي على قدميه، ووجدتني أختلق، وأتعب، وأتعب، ولا أفهم.

بعد دهر طويل. هل أغشى على ؟ است أدري. رأيته ملباراً على مكوسا فوقى أخذت وجهه للشاحب المصغبت بين يدي وهست، حتى اسم بات صعبا على أن أنطق به من حجرى الكلية. «وليد..... وليد.. وقع بين ذراعي وألصق شفتي بأذني: «لن كان يحق لي أن أحبك وأنا أقارب الخمسين، وأقاتل الدنيا من أجلك وأنا أقارب الخمسين ألا يحق لي أن أحب بلدي وأقاتل الدنيا من أجلك حتى لو قاربت التسعين؟» (٦٨).

يتجلى صديق في هذه الفقرة، إذ لن المكان يخلق الشخصيات، يتطلع ولید مسعود إلى عالم أرحب، يتطلع إلى القيام بدور فاعل أكبر، وينظر نظرة رومانسية إلى العمل الفدائي، فإذا كان القتال هو الشكل الأعلى للضمحل، فإن الأشكال الأخرى لا تقل أهمية، إن حصر الضمحل في مهمة القتال وحدها وإهمال أهمية التنظيم والتعبئة والتحويل واعتبارها في مرتبة ثانوية، نظرة تبعد عن المعالجة وتباعد عن الرؤية الواقعية للشورة ومهامها.



نفس بالافتتاح والشحنة العاطفية الخالقة، القائمة، كما تصفها (وصال) في هذه الفقرة من خلال استخدام الضمائر الثلاثة أيضا. يضيئ المكان ويحد الزمان فجند الشخصيتين في غرفة محصورة يتحدثان عن الخروج إلى العالم للرحب الواسع المليء بالمتناقضات وتبعان في نفس المكان نفسه دون إحساس بالزمن ومرورة.

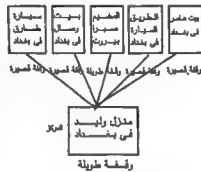
وأصبحته قريى على الأرض، ووسدت رأسه على صدرى. ساعة؟ ساعتين؟ انقضت النهار ونحن أشبه بجثتين، التفت إحداها على الأخرى. العالم لا يلهم. وإن يلهم. وليس لى إلا أن أرفض عالما لا يفهمنى وليس لى أن أطوى على جراحي. لا أحدث بها أحدا. وأستمر فى رفضى وأكسى إلى الزائفين^(٧٠).

وتنتسبى وصال إلى الزائفين. ماذا ترفض وصال؟ وكيف ترفض ولم هذا الغموض وما مبهطه؟ تنكرنا وصال دون إجابة صريحة. لكنا نفس أثر كلام وليد فى نفسها مما يجعلها تقدر فى نهاية الرواية أن تنسبه إلى فلسطين المحتلة حيث تعتقد جازمة أنه ذهب هناك.

فى القسم الرابع والخامس تحدث وصال عن أخوها الدكتور طارق رؤوف وتعرفنا عليه من خلال ضمير الغائب، ثم تصف العلاقة بينها وبينه من خلال ضمير المتكلم، ومن خلال الحوار الطويل يدور بينها وبينه يطلب منه تعرف فى رأيها عن وليد مسعود، ورأيه فى علاقتها معه.

هذا الحوار الذى يدور فى (السيارة) فى المكان المحصور أيضا. ومن خلال الحوار الذى يدور بين وصال وبين طارق بعد أسبوعين أو ثلاثة، نعرف أنه يكف عن تحذيرها وأنه يحاول استرضاءها بأن يسألها عن أخبار وليد ثم يخبرها عن نيته للسفر فى اليوم نفسه سيسافر فيه وليد.

وعودة إلى الأقسام الخمسة، ومقارنة مع وجهة نظر مريم نجد الآتى :



اللقاء بين مريم وصال: بيت وليد: المكان المحصور: الزمان غير محدد

الاختلاف بين مريم وصال:

الوقف الطويلة عدد مروان فى بيروت لدى وصال.

الوقف القصيرة عدد مروان فى بيروت لدى مريم.

الوقف الطويلة عدد عامر فى بغداد لدى مريم.

الوقف القصيرة عدد عامر فى بغداد لدى وصال.

ونلاحظ أن مريم تلتقى مع وليد وتختلف عنه، ونلاحظ أن وصال تلتقى مع وليد ولا تختلف عنه.

تأخذ السمات المكانية عند الكاتب من خلال (مريم الصغار) و (وصال رؤوف) شكل تضاد ثنائى أحيانا: غلام/ وضع النهار. صغور/ كبر/ تدخل/ تكثر. نزل/ صعود. غرفة كبيرة/ فسحة صغيرة. اتساع/ ضيق. وأحيانا تأخذ شكل التكرار بصورة مختلفة: علو/ علو. فسح/ فسح. اتساع/ اتساع. انكماش/ انفتاح، يترافق/ يندفع. ضيق/ مزدحم. ضياء/ برق. غاديا- رلحا.

يتشكل فى نص جبرا ومن خلال وجهة نظر المرأة نسق مميز لتنظيم العالم إذا اعتبرنا أن الأنظمة التاريخية واللغوية - القومية للمكان تصبح عمادا ينظم حوله بناء صورة العالم، وقد اكتسب الأنساق المكانية الخاصة التى يبدعها نص بعينه أو مجسمة من اللصوص دلالة من خلال وضعها فى إطار أبنية صور العالم هذه^(٧٠). وفى الرواية ومن خلال استخدام هذه السمات نجد أن هناك تكرارا لاستخدام هذه السمات التى توضح صورة للعالم، تنتمي بطلا جبرا إلى العالم المغلق، المحصور. عالم البيت والسيارة ولا تنتمي إلى العالم المفتوح. ونلاحظ أن انفتاح آفاق العالم يكون داخل البيت عند بطلات جبرا. داخل عالم الرجل، ويكون الأسى والهلاك خارج هذا العالم. المعجزات! صرة ملأى بالآلآء سقطت من السماء فى حضنى. أجل! وهامى أخرى تسقط على من السماء، ملأى بالمقارب^(٧١). اللآلى تقابلها المقارب والآلى تسقط حين يسقط الدماء داخل البيت ومع وليد والمقارب تسقط حين يبعد الدماء ويسافر وليد ونجابه وصال ■

الهوامش

- (١) جبراء، البحث عن وابد سمود، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨م.
- (٢) جبراء، السفيحة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٧م.
- (٣) جبراء، صبايون في شارع ضيق، كتبت بالإنجليزية ونشرت في لندن سنة ١٩٦٠م ترجمتها الدكتور محمد عصفور إلى العربية وصدرت عن دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤م.
- (٤) جبراء، البحث، ص ٣٤٩.
- (٥) نفسه، ص ١٣٩.
- (٦) نفسه، ص ١٤١.
- (٧) نفسه، ص ١٤١.
- (٨) نفسه، ص ٣١٦.
- (٩) علي الفزاع، جبراء إبراهيم جبراء (لراسة في فنه القصصى)، دار العهد، ط ١، ١٩٨٥م، عمان/الأردن، ص ١٤٤.
- (١٠) رضوى عاشور، مرقفان وطريقان «المتشائل» و «وايد مسموعة»، مجلة للكرمل، العدد الأول، شفاء ١٩٨١م، ص ١٦١.
- (١١) جبراء، ص ١٤٦.
- (١٢) نفسه، ص ١٤٦.
- (١٣) نفسه، ص ٢٠٢.
- (١٤) رضوى عاشور، مرقفان وطريقان، ص ١٥٦.
- (١٥) نفسه، ص ١٥٦.
- (١٦) جبراء، البحث، ص ٢١٧.
- (١٧) نفسه، ص ٢٢٨.
- (١٨) شاذى الخليلي، المرأة الفلسطينية والثورة، ص ٥٧.
- (١٩) جبراء، البحث، ص ٢٦٦.
- (٢٠) نفسه، ص ٢٦٦.
- (٢١) جبراء، البحث، ص ٢٦٦.

- (٢٢) نفسه، ص ٢٥٣.
- (٢٣) نفسه، ص ٢٦٦.
- (٢٤) نفسه، ص ٢٦٧.
- (٢٥) نفسه، ص ٢٧٣.
- (٢٦) نفسه، ص ٢٧٨.
- (٢٧) نفسه، ص ٢٧٧.
- (٢٨) نفسه، ص ٢٧٩.
- (٢٩) نفسه، ص ٣٣٣.
- (٣٠) نفسه، ص ٣٧٤.
- (٣١) نفسه، ص ٣٧٥.
- (٣٢) نفسه، ص ٣٧٨.
- (٣٣) نفسه، ص ٣٧٧، ٣٧١.
- (٣٤) نفسه، ص ٣٧٧.
- (٣٥) جبراء، يذابيح الرؤيا، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط ١، شوز - يوليوز ١٩٧٩م، ص ١٣٦.
- (٣٦) جبراء، البحث، ص ٣٢٢.
- (٣٧) جبراء، يذابيح الرؤيا، ص ١١٧، ١١٨.
- (٣٨) جبراء، صغوط النار والجهر الصلب (تريفق صبايغ كما حرقته)، مجلة شؤون فلسطينية، أول (مايو) ١٩٧١م، ص ١٣٠، ١٣١.
- (٣٩) برتراند برونش، شعبية الألب وواقعية، ترجمة رضوى عاشور، خطرة، كتاب غير دروى، للعدد الخامس، للقاهرة، ١٩٨٣م، ص ٧٦.
- (٤٠) نفسه، ص ٧٦.
- (٤١) جبراء، البحث، ص ٣١.
- (٤٢) نفسه، ص ٣٣.
- (٤٣) نفسه، ص ١١.
- (٤٤) نفسه، ص ١٣.
- (٤٥) نفسه، ص ١٤.
- (٤٦) نفسه، ص ١٤.
- (٤٧) نفسه، ص ١٥.
- (٤٨) نفسه، ص ٣٢.
- (٤٩) جبراء، البحث، ص ٢٩.
- (٥٠) نفسه، ص ٢٦٧.
- (٥١) نفسه، ص ٢٤١ - ١٤٩.
- (٥٢) نفسه، ص ٢٤٣.
- (٥٣) نفسه، ص ٢٤٣.
- (٥٤) رضوى عاشور، مرقفان وطريقان، ص ١٥٥.
- (٥٥) نفسه، ص ١٥٥.
- (٥٦) ليون اينل، الفصة السيكولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نشرت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للسماعة للطباعة والنشر، بيروت، ليونيزك ١٩٥٩م. ص (١٠٦ - ١٠٧).
- (٥٧) جبراء، البحث، ص ١٩٧.
- (٥٨) جبراء، البحث، ص ٢٠٨.
- (٥٩) نفسه، ص ٢١٣.
- (٦٠) جبراء، البحث، ص ٢٢٢، ٢٢٣.
- (٦١) جبراء، البحث، ص ٢٥٣.
- (٦٢) نفسه، ص ٢٥٣.
- (٦٣) نفسه، ص ٢٥٣، ٢٥٤.
- (٦٤) نفسه، ص ٢٥٥.
- (٦٥) نفسه، ص ٢٦٧.
- (٦٦) نفسه، ص ٢٧٢.
- (٦٧) نفسه، ص ٢٧٩.
- (٦٨) نفسه، ص ٢٧٩.
- (٦٩) نفسه، ص ٢٨٦، ٢٨٧.
- (٧٠) يوزى فرسان، مشكلة المكان الفنى، ترجمة سوزا قاسم دراز، مجلة ألف العدد السادس، ربيع ١٩٨٦، ص ٩٠.
- (٧١) جبراء، البحث، ص ٢٧٨.



الحياة الروائي

في رواية

البحث عن وليد مسعود

(١)

فإنه عضو في منظمة فدائية، يتحدث عنها كثير بحماس، ولكنه لا يفرغ في الموضوع بالنسبة إلى نفسه.. ولست أشك في أنه بقي عضوا نشيطا في المنظمة حتى النهاية).

هذه العبارة التي قالها مريم للصفار عن وليد مسعود في هذه الرواية، يمكن أن نقول، إلى حد كبير، على الرواية التي يقدمها جبرا إبراهيم جبرا في أعماله الفنية كلها.

فعلی الرغم من أن الدلالة لديه تكون واضحة إلى درجة تلج على الوجدان العربي بشكل مكثف، فإن الكاتب يخفي وراء النسيج الدرامي في براعة شديدة، حتى إنه ليصعب على المتلقي، للوهلة الأولى، رصد بصماته الفنية.

إن جبرا يجتهد أن يخفي القضية (وكأنه يرفض أن يعلن انتماءه للمنظمة)، ومع ذلك، فإنه يكون أكثر من غيره قدرة على تجسيد القضية وتحديددها (مع أنه يرفض الإدعاء، على مستوى

المنظمة، بالبطولة)، ويؤلى طيلة النص حيله الفنية (وهو في الوقت نفسه يتحدث مع القارئ ببساطة، ويمرض القضية بعفوية).

إنه السهل للمتتبع كما كان يقول المناطقة العرب قديما.

ورغم أنه يكثر الحديث عن ضرورة المباشرة في قضية حادة كتحصيل السكن

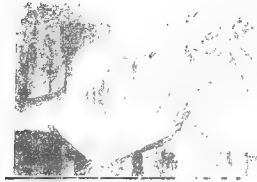
مثل القضية الفلسطينية، وقد مارس هذه المباشرة إلى حد ما بعض الكتاب الفلسطينيين أنفسهم (في بعض روايات غسان كنفاني ويحيى يخلف ورشاد أبو شاور.. الخ)، فإن جبرا - على العكس من ذلك - لا يغلو بالمباشرة، ولا يغلو في الفني، وهو في جميع الحالات يكون أكثر من غيره وعيا باستخدام الفني لحساب الأيديولوجي.

هذه المقدمة لابد منها للدخول في قضية (الحياة الروائي) عند الكاتب الكبير، فكما رأينا، فإن (الحياة) يصبح (دوجما) يجب التخلص منها في عالم اليوم، رغم أن جبرا إبراهيم جبرا أكثر من غيره وعيا بضرورة الحياة وحيلته.

إن الحياة الموضوعي في عالم اليوم ليس غير حياة زائف مقيت.

والحياة الزائف هو الذي يتمسك بآليات الحياة في عالم لا يعرف من الحياة غير اسمه، أما ممارساته، فهو يصنّفها ضمن (استراتيجيته) المرسومة بدقة.

مصطفى عبد الفنى



فوسيلة فريد

ثبات على طفولته. يدور حولها، ويتوقف عندها، ولا يكاد يخطئها (٤).

وبالهبوط إلى هذه السيرة/ البحر، ندرك أن جبراً، رغم إيثاره لها، وتأكيده على أنه يكتب سيرة ذاتية لطفولته وأما بجوارز الثالثة عشرة من عمره (يلاحظ أن الطفولة تصل إلى العام الخامس، غير أن هذه السنة التي انتهى إليها - الثالثة عشرة - تشير إلى أنه كان في بداية فترة المراقبة التي تمتد من سن السادسة عشرة) ويلاحظ أنه سعى إلى مقاومة هذه الذات في سيرة ذاتية (٥). وطيلة النص نلاحظ إنكاراً حاد للذات بقصد واحد، هو تأكيد هذه الذات وتبجيلها في وجدان القارئ، الأكثر من ذلك كله، إن الكاتب مع إشارته التي لا تنتهي لبسيت لحم والقدس ولعديد من المناطق الفقيرة التي شهدت فترة طفولته وحداثته الأولى كان يصبر، دائماً على أنه لا يكتب غير «شخصي بحث» (٦)، في وقت تؤكد هذه السيرة - كذلك - خلال الأحداث الوطنية الكبرى التي أثرت في المنطقة كلها فيما بعد.

الحق + القوة = الحيات الإيجابي

الحق - القوة = الحيات السلبي

الحق + القوة + الوعي = الحيات الروائي

وهذا الفهم للحيات الروائي عند جبراً نعثر عليه مكرراً عبر سيرته الذاتية (البئر الأولى) (١) - كمثل - ثم نهبط إلى روايته الأخيرة (البحث عن وأيسد مسعود) (٢) - كمودج - .

(٧) المثال

ويبدو أن هذه السيرة - البئر الأولى - من أهم المصادر التي يمكن الاعتماد عليها في رصد السيرة العقلية له، فنستل عن إيثارها صاحبها عما عداهما، (٣) وهو ما نجده واضحاً في الصفحات الأخيرة من رواية (البحث عن..)، ففي الوقت الذي يسأل فيه البعض عن هذه السيرة يرد د. جواد حسنى (لاحظ أنه شديد الشبه بجبراً...):

(- إنه - أي كتاب «البئر الأولى» - جزء من سيرته الذاتية. حقيقته طويلاً على كتابته، غير أنه كان قد أصبح لديه

والحياد الموضوعي هو الحيات الذي يدرك في عالم اليوم أن الحيات الحقيقي يظل هو الانحياز للحق الذي يتوارى خلفه القوة.

ولأن لكل قوة حيادها ولكل حق حياده فإن تداخل الألوان يدفع بنا إلى التعرف على الحيات كما يجب أن يكون حيات للحق لا للقوة، وهو ما نستطيع أن نفهم منه حيات جبراً، الذي يحرص، طيلة النص الروائي على (الحيات بمحاده القومي العربي).

وهو الحيات الذي يقوم على الحق ويتفحصه القوة وعلى هذا النحو، فإن الروائي هنا لا يخون قضيته، وفي الوقت نفسه لا يخون فنه، فإذا (الخطاب) الروائي يتحول إلى مزج من الغنى والأيديولوجي ليوصل في السياق الأخير قضيته بشكل واضح..

ولكي نصوغ هذه الرؤية من جديد. فإن الحيات هنا يساوى حاصل جمع كل من هذه المفردات:



جواد حسنى

نستطيع أن نعتبر على عديد من خيوط هذا الحواد من الشخصيات (المتنقاة) داخل الرواية: مريم الصفار أو وصال رؤوف أو - حتى - لدى مروان أن ولاد مسعود نفسه، غير أنه من المؤكد أن الراوى الواحد، العارف بكل شيء، جواد حسنى، يظل أكثر هذه الشخصيات وعياً بالحياة الذى يصوغه خلال روايته وهى شخصية تقترب إلى حد (اللتطابق) مع المؤلف العقيقى خارج النص.

فإذا كان جواد حسنى هو المؤلف المعترف به داخل النص، فإن جبرا هو هو المؤلف ولكن خارج النص..

نجد هذا فى أكثر ملامح هذا العمل.

فالملاحظة المهمة فى هذا السدد أن حياة الراوى تدخل مع حياة جواد حسنى إلى حد مذهل، فترسم لنا الرواية للرؤية التى يريدها المؤلف داخل النص وخارجها بشكل كبير.

إن الراوى - داخل النص - لا ينكر منذ البداية دوره، فهو يستدعى كثيراً من الذكريات ويستعيد كثيراً من الشخصيات، فمضمون المتكلم فى المرحلة الأولى يحاول تجميع جزئيات هذا الواقع ليحيله إلى عمل فنى، فيسهم فى تطوير (التحول) الذى يحدث أمامه إلى (مُخَيَّل) يسهم فى البحث عن الغائب.

ورغم ما قد يبدو من أن الخيال لعب دوراً كبيراً فى سد ثغرات كثيرة فإنه من السهل أن ندرك المقاربة بين الشخصيتين لحد بعيد.

وليم فوكنر فى (الصخب والعنف) - المعروف أنه ترجمه إلى العربية وقدم لها - غير أنه، فى جميع الحالات، قدم لنا الأصوات العربية للخاصة فى إطار الفعل الروائى المتعدد.

فهذه الأصوات (المتنقاة) المتعددة وضعت فى إطار فنى تغطه ما يعرف (بالصراع الداخلى) وذلك خلال عدة شخصيات يدور فيها الصراع خلال الحوار فى العمل الفنى، فكما أن الصراع الداخلى ينشعب داخل الإنسان فى إطار نزوع كل طرف فيه إلى اتجاه مخالف لغيره، فإن الأمر ينتهى فى النهاية إلى ترجيح جانب دون جانب آخر.

وعلى هذا، فإن الصراع بين الأصوات هذا ينشعب من أجل البطل المتخفى/ ولاد مسعود، ويصل الصراع إلى أقصاه إلى اتجاه محدد تلخصه محاولة كشف الواقع ورصد المصور الذى انتهى إليه.

إن ذلك تلخصه العبارة التى جاءت فى الصفحات الأولى من هذه الرواية وتقول (إن ما يقوله «بولس» عن «بطرس»، يخبرنا عن «بولس» أكثر مما يخبرنا عن «بطرس») وهو ما يشير فى المقام الأول إلى أن كل ما يسر به جبرا إنما يمثل (وجهة للنظر) الخاصة به.

وهى وجهة نظر تأتى - كما أسلفنا - فى إطار الحيات الروائى. وهو ما يدفع بنا للتعرف على شخصيتين مهمتين لتعمق من خلالهما معنى (الحيات الروائى) ووظيفته هنا.

معنى هذا أن السيرة وإن بدأ فيها إنكار الذات، فهى تغل فى تأكيد هذه الذات بقصد وطنى، وهى، على المستوى الآخر، تعدد، سيرة لما كان يحدث فى فلسطين العربية حينئذ.

ويعنى فى ذلك السياق (كما فرعنا إليه فى موضع آخر) أنه عمد ألا يتكرر (فلسطين) فى سيرة ذاتية لاتخرج عن فلسطين، اللهم إلا خمس مرات طوال سيرة طويلة، وبشكل عرضى.

وهذا كله يسلماناً لأمر مهم، هو أن طبيعة السيرة عند جبرا إنما تدل على تأكيد الذات العربية فى مواجهة ذات أخرى غازية، وتأكيد الواقع العربى فى مواجهة واقع آخر يرد به أن يفرض نفسه - ظاهراً - على هذا الواقع، وتأكيد لهيبة كانت تعاني الفقر والجهل والخرقة فى وقت كان العدو - على الجانب الآخر - يحشد قواه الباغية للثقل من الإنسان العربى.

وبهذا، نستطيع أن نرى أبعاد الحيات الروائى عند جبرا خلال المثال الذاتى، فتكرر ما يتداخل السرد بالروى فى هذا العمل..

هذا هو الحيات الراعى فلتقترب فيه أكثر من خلال شخصيات رواية (البحث عن ولاد مسعود) ..

(3) النموذج

رغم أن الرواية تقدم لنا عدة أصوات تشبه إلى حد كبير أصوات لورانس دارهسل فى رباعيته الشهيرة عن الإسكندرية، فإن جبرا هنا استفاد دون شك بهذا الشكل، كذلك استفاد بأصوات

الملاحظة المهمة هنا أن استخدام سمير المتكلم يبدأ من استخدام الفعل الماضي بشكل متكرر (عدت/ سألت/ رفعت. الخ)، وهو في هذا يدخل بنا إلى الحقيقة الروائية بشكل مباشر، إنه يقول - على سبيل المثال -:

(- اليوم عدت إلى تلك الأوراق، فوجدت فيها خلاصة رمزية، تنبؤية، للشخصية التي بقيت على صلة بها قرابة عشرين عاما، فضلا عن أن الحادثة ذكرتني من جديد بذلك التناقض الذي لم يقطع بين شخصية للرجل الحقيقية وبين ما قيل ويقال فيه. أعدت النظر في القصة، ففكرت أن أتركها على حالها، لكنني عدت واستبدلت بالأسماء الرومية فيها الأسماء الحقيقية، لتكون على عكس ما يدعي الروائيون فيها يكتبون، حين يعلنون أن الشخصيات التي في روايتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها، خشية من دعوى قذف أو تهجم من أحد يسبب أنه هو المقصود بإحدى شخصيات الرواية، شخصياتي هنا حقيقية، وما الحادثة التي أروها إلا فصل صغير آخر من حياة وليد مسعود، وإن أكون إلا أمينا ما وسعني الأمانة في رواية ما أعرف^(٧)).

ويظل دور جواد حسني حاضرا طيلة النص سواء بمواجهة الشخصيات الأخرى أو مرآة ما يكتبون حتى إذا وصلنا إلى اللوحة الأخيرة نلتقي به من جديد ليتحدث طويلا عن هذه الأوراق التي خلفها الآخرون له، وجهده لتحريكها إلى رواية، والصلح الذي اتبعه^(٨)، ولا يلبث أن يؤكد أنه يضع أسئلة تمهيدا لإعادة

تركيب هذه المهمة الشقيلة، يقول في نهاية الرواية:

١ - هنا قد جمعت أوراقى وهيات ملاحظتى. وسأبدأ جادا. ترى هل سأبلغ نديجة قطعية بشأن وليد؟ .. وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام، في وقت واحد..^(٩).

وإذا بدأ للراوي الأول متمثلا في د. جواد حسني يحمل كثيرا من ملامح جبراً نفسه، مؤثرا عدم الجهر بالقصة وترك الأحداث تكشف عن نفسها ويمنح نفسها لمن يستوعبها، فإن الشخصية المحورية في النص، أو ما تسمى بالراوي الضمني، هنا إنما تظل هي شخصية وليد مسعود نفسه، فهي لا تمثل جانباً من البعد الراوي فقط، وإنما تمثل كل مرآيا المحدث الدرامي، وتعمل لكل منها وجهاً وموقفاً..

لقد خرج المؤلف الآن من إهاب الراوي ليتكلم دوراً آخر لإحدى شخصياته، فلم يعد الراوي المتلبس وحده، وإنما أضيفت شخصية فاعلة، هي، بالقطع، الشخصية الرئيسية في الرواية.

وليد مسعود

إن مصطلح المؤلف الضمني Im-plied author هو مصطلح شاع في الحقبة الأخيرة في الدراسات النقدية^(١٠)، وفيه نرى أن شخصية المؤلف الثانية غالباً هي الشخصية الفاعلة في العمل الفني، وهو ما يمكن أن نجده في هذه الرواية بوضوح تام، في شخصية: وليد مسعود.

إن هذه الشخصية تتوارى وراء شخصية المؤلف - الأول - فتتحول مع الحكى إلى الشخصية الحقيقية - الثاني -، فيستطيع المؤلف - الأول - أن يجسد خلالها قضيته.

إن وليد، كما اعترف الراوي الأول كان حاصل المتسارين مما أكثر من كونه الأول بين متسارين، وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به،

ومن هذا كله، نصل إلى أن وليد ليس غير فلسطين، فالشخصية الفلسطينية التي صورها جبراً هي الشخصية التي احتارت طويلا في البحث عن طريق للفلاص، ثم لجأت إلى دير، غير أن فترة اللدير أسلمته بعد لى إلى جيش الإنقاذ السوري الذي كان يتأهب للدفاع عن فلسطين في أوج محنتها، ثم أسلمه هذا إلى عديد من المواقف والأحداث التي انتسخت به إلى طريق الثورة/ للفدائيين، ليتبين أخيراً أنه الطريق الوحيد للخلاص في هذا العالم الذي لا يعرف الحق الأعزل المجرد.

ومن هنا، فإن اختفاءه يظل بمثابة الجبل السرى الذي وصل إليه وحده، وهو الجبل الذي غطته القوة ولا يمله الانتظار المتين، وهذا الجبل السرى هو الذى ميزه عن سواه، وحده طبيعة المهمة التي أقبل عليها، وجسد تكريته العربى، يقول أحد أصحابه: إبرايم الحاج نوفل - حين اختفى وليد، مشخفاً (حالة) - وليد ومصوره في هذه العبارة:



(- أراد أن يكون قديسا في عالم من الفجور) (١١) وعود على بدء، فإن موقف وليد مسعود - المؤلف الصنمى - إنما هو موقف جبرا نفسه، وهو موقف تخضع عن سنوات الحيرة طويلا قبل الاختيار، فقد دفعته المعاناة لتحديد موقف الحيات الروائى داخل النص وخارجها، لنقرأ بعض شجون وليد مسعود (= جبرا)، يقول:

(- شعبى الأعزل يقتلونه، ويقتلونه، وينسفونه، ويبيعون أثلامه عبر الوديان الأرض وجبالها مطر مطر مطر مطر. فلا قتل، ولا صوت بعد ذلك، تهافت الجدران وتعالى الصراخ، والمطر ينهمر، وأفواه الغرب تنقبأ أحشاء السماء بمجموعها على المدينة المجرحة المسكونة، المدينة المعشوفة المنتهكة فى المطر، وفى الليل، والمنهكة فى الضحى وفى الظهيرة، فى الصبح والغيم والعاصفة والمكون. بكيت صامتا...) (١٢)

إن وليد اختار مصيره بيده، اختار أن يحارب بيده وهو يقارب الخمسين وهى حرب يراها حتمية فى هذا العالم الذى لا يعترف بغير القوة ومهما يكن، فمن السهل أن نطرح وسط هذا كله على طبيعة ذلك الحوار الروائى الذى اختاره جبرا لبطله (= لنفسه)، وهو الموقف الذى كان يتردد حينئذ بين من تركهم، لنسمع هذا الحوار الأخير بين وصال والابن مروان حول وليد مسعود:

(يقول مروان:

- إنه يصير على الاستمرار بالقتال، بيده .

يطالب بأن يشاركوه فى المعالوات. ألا تعرفين؟ وترد وصال:

- لن يدهشنى ذلك منه، لكنه لا يحدثنى بهذه الأمور. كتوم. كتوم. كتوم (١٣). ■ هوامش

(١) جبرا إبراهيم جبرا، «البحر الأولى رياض الرئيس، لندن ١٩٨٧ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، «البحث عن وليد مسعود، طبعة خاصة بالاشتراك بين دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ودار الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية ١٩٨٩ .

(٣) رسالة خاصة من الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا بتاريخ ٢٦ / ٦ / ١٩٨٩ .

(٤) البحث ص ٣٠٢ .

(٥) البيرص ١٣ .

(٦) البحث ص ٤١ .

(٧) البحث ص ٣٦٤ .

(٨) البحث ص ٣٢٦، ٣٢٧ .

(٩) Booth, w: Distance and point of View

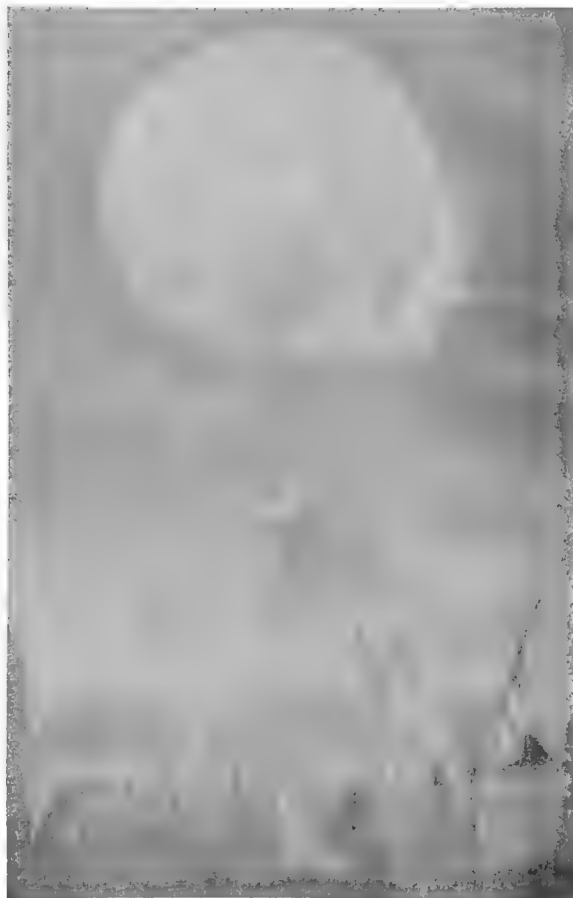
أيضا يمكن العود إلى البحث القيم من تأليف د. إنجيل بطرس سمعان، دراسات فى الرواية العربية، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٧ ص ١٠٨ .

(١٠) البحث ص ٢٧٢ .

(١١) البحث ص ٢١٧ .

(١٢) البحث ص ٢٤٧ .

(١٣) البحث ص ٢٤٧ .





متى يخرج

النهار في الليل؟

لتحصيل الحرية الغالبة في مجموع التجارب الدورية في القرن العشرين هو أعمال بعض من علماء الفيزياء المفكرين الذين أعطوا إلى الزمان اتجاهها مغايراً لاتجاه الزمان الوجودي السابق. وهو الاتجاه الذي أطلق عليه عالم الفلك والفيلسوف البريطاني أدوينجتون صفة «سهم الزمان» أو السهم الذي يفرق تفرقاً مطلقاً بين المستقبل وبين الماضي.

وأصبحت فكرة النظام كحال أتران نتيجة من نتائج اللانظام المسبق. والسيروية أو السيروية التي تصورنا في الماضي أنها سيروية تدهور الطاقة وبالتالي سيروية الموت الحراري للكون، أصبحت سيروية تبني، سيروية ديناميكية تخلف الجديد. ولم تعد ظاهرة عدم قابلية الإعادة مقصورة على التاريخ وعلم الأحياء. فقد كان في خصائص التاريخ الخاصة أنه يتكون من وقائع حدثت مرة واحدة وإلى الأبد بينما يتكون النظم من حقائق قابلة دائماً للإعادة، لأن تعود مرة ثانية وثالثة ورابعة... وهكذا جرت العادة أن يعارض التكرار العلمي الاتجاه التاريخي غير القابل لأن يعيد نفسه.

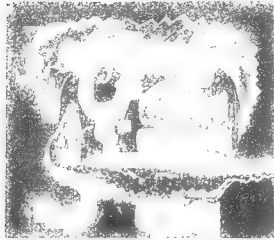
وأفلام. والشجاع من يحاول أن يقيمه على قدميه إزاء هذا السيل الطافي، ويعيد إليه كرامته..

لكن الإطار المرجعي لجبرا في صياغته لمقبولة عصر الحرية والطوفان هو الفكر الوجودي والأدب الوجودي. وبالتالي ماتت الوجودية الآن على نحو من الانحسار وأصبح الإطار الفكري

ف من بين المقولات الصائبة التي نحتها جبرا إبراهيم جبرا في مختلف دراساته النقدية، والتي لا تزال تتحدى الزمن، هي أننا نعيش عصر الحرية. وبعبارة أخرى إننا نعيش عصر المصادلة الصعبة: الحرية أو الطوفان. فالمسبب الحاسم في زوال عديد من التجارب الوطنية والقومية واليسارية في القرن العشرين هو الغياب الأصلي للحرية، كوسيلة وليس فقط كغاية جميلة لكن صيغة المثال.

وقد كتب جبرا في كتابه «الحرية والطوفان» (١٩٧٩) يقول إنه «لم يلهج عصر بالحرية مثل هذا العصر، ولم يحرمها بقدر ما حرمها هذا العصر: يمينا ويساراً وفي المركز. وفي غمرة البرامج النظرية التي تتشدد بها كل فئة استشرى فساد في السلطة المطلقة والثروة المشوهة والرياء المركب، لا يستطيع أن يغفل عنه كاتب القصة. وفي أثناء هذا وقع الفرد بين الأرجل، لهجر جرم هذا وهناك، وغزت كيانه وتفكيره لا أجهزة الحكم في كل بلد فحسب، بل الوسائل الجماعية الملاحقة للذهن: من إذاعات، وجراند،

وائل غمالي



ملاح عسكر

يمكن التعبير عن هذه الخاصية بالقول بأن لها درجة الحرارة نفسها . وهذا يعنى أنه إذا لم تكن الأنظمة فى حالة اتزان حرارى تكون لها درجات حرارة مختلفة . إذا كان النظامان (أ، ب) فى حالة اتزان حرارى أحدهما مع الآخر . أما المبدأ الثانى فى الديناميكا الحرارية فيقول إنه إذا كان النظام (أ) وحده دين النظام (ب) ولا (جـ) فهو يتطور تلقائيا نحو حالة اتزان حرارى، الذى لا يعنى بالضرورة السكون الداخلى . وهذه الحالة من الاتزان تسمى، الإنتروپيا . والكشف الفيزيائى الجديد يقوم على تعميم حالة الاتزان الحرارى الثانى، بمعنى الكشف عن نظام أو عدة أنظمة من الجزيئات أو الذرات التى تتركب منها المادة وتتمتع بالخواص التالية : لا تميز الجزيئات حول مواضع اتزانها الأصلية بحيث يختفى التردد المعين وسعة الاهتزازة الصغيرة . وبهذا لا يكون للجزيئات ، اختزال، قد يؤدى إلى البحث عن طاقة وضع وطاقة حركة .

ومشروع العلماء الجدد هو بيان أن الفيزياء لا تحدث عن الزمن لأنها لا

والفكرى الجديد مقبولا عند علماء الفيزياء التقليديين قبلوا بحويه الشك الجديدى . وراح بعضهم يفسر المنطق الجديد باعتباره احتمالا لا يرقى إلى رتبة القانون أو للمنطق . إلا أن اعتبار سهم الزمان احتمالا لا يأخذ مأخذ الجود أن الزمن الواقعى خالق .

إن سبىح بعض من علماء الفيزياء المجديين عكس الرياح القادسة من جاليليو وتيوبوت وأينشتاين والتى كانت تحمل معها اليقينيّات ونفى للزمن .

وأما المياه التى يسبح فيها علماء الفيزياء المجدون فهى مياه التطور التى نبتت من محيط علم الاجتماع وظلت تهرى مع داروين والمبدأ اللانئى للديناميكا الحرارية على وجه الخصوص . من المعروف أن درجة حرارة نظام ما (أى درجة حرارة مجموعة من الجسيمات) يمكن أن تقول عنها إنها الخاصية التى يمكن بواسطتها الحكم على هذا النظام من حيث كونه فى حالة اتزان حرارى مع الوسط المحيط أو فى حالة عدم اتزان حرارى معه . فعندما يوجد عدد من الأنظمة فى حالة اتزان حرارى

إلا أن الرؤية الأساسية الجديدة فى العالم للفيزياء اتجهت نحو تعليم فيزياء اليقينيّات حيث كان الماضى والمستقبل يلعبان دوراً مماثلاً، وهى الفيزياء اليقينية التى بدت أنها نابعة من قوانين نيوتن . وتحيل قوانين نيوتن إلى تصور لاهوتى للطبيعة . فالنسبة لله حسبما يتصوره الإنسان لا يوجد اختلاف جوهري بين المستقبل وبين الماضى . ومن هنا القيمة التى تتمتع بها مقولة التماثل . لا يوجد فى الرؤية التى تقدمها العلوم الطبيعية التقليدية التى تقدم على عقل لازمنى، لا يوجد إذن مكان للضرورة أو السيرة لوالحركة أو التاريخ .

وقد ظلت هذه رؤية ألبرت أينشتاين حيث كتب يقول لصديقه ميشول بيسو: إنه بالنسبة له ولأمثاله من علماء الفيزياء يبدو الفصل أو التفريق بين الماضى والحاضر والمستقبل تفريقاً وهمياً .

وحينما أراد بعض علماء الفيزياء أن يخرجوا على هذا التصور فقد وضعوا أنفسهم خارج الإطار التقليدى لفكر علماء الفيزياء . وظل منطق الاكتشاف العلمى



جبرا

تعلى بالحالات الثابتة. وهم يريدون عبْر إدخال الامتزاج في القوانين أن يقصوا على التقابل الحاد بين حالات الأتزان وبين حالات الاهتزاز ولقائمة منطلق جديد للاكتشاف العلمي على أساس قوانين الفوضى... وكيف تكون القوانين حينما تقتن الفوضى؟ تفرد بفكرة الفوضى إلى إعادة التفكير في تصور القانون وحيلته الجديدة بالاحتمال وعدم قابلية الإعادة.

وقد أعاد البصن التقليد على أساس نظم غير تكاملية اكتشفها عالم الرياضيات الفرنسي هنري بوانكاريه والتي تحطم المسير المحدد أو المعين مسبقاً، وأصبح من الممكن من الآن فصاعداً بيان الخروج على الميكانيكا التقليدية وميكانيكا الكوانتم في كل حالة على حدة.

وقد دخل التعقيد المعجم الاصطلاحي العلمي النظري من باب النظم الفيزيائية والكيميائية فغير ملاح علوم الطبيعة والمجتمع وفرض ضرورة كشف مصطلحات جديدة أخرى. مصطلحات وليس مجرد مفردات وصفية.

ونحن لا يمكن أن نفهم النظريات إلا من حيث حدودها. كما لا توجد نظريات أولية صالحة لكل زمان ومكان لأن المعرفة هي صلة بقيمتها العالم أو الفكر بين مجموعة من التصورات الصالحة في بعض الظروف وفي بعض أنواع النمذجة. وباختصار كان من الممكن أن يحل نيوتون أو أينشتاين مشكلة الزمان التي تزرق الآن علماء الفيزياء. ولم يحلها المفكرون الفلاسفة لأنها مشكلة الوجود

نفسه أو طبيعة الوجود نفسه، وقد بقى الفلاسفة المحدثون سجناء نيوتون، سجناء الحتمية. من هنا كان تصورهم ثنائياً، حرية الإنسان من ناحية وحتمية المادة من ناحية أخرى. إلا أن عصرنا عاد لا يحتمل العلاقة بين الحرية وبين الحتمية الذي كان لا يزال عالماً بذهن جان بول سارتر الذي استعمل باسمه **جبرا إبراهيم جبرا** عن «الحرية، والطوفان». إننا نريد عالماً موحداً نستطيع أن نعيد فيه كشف أنفسنا، أو جانباً من جوانبنا المجهولة. أما الوجودية فقد كانت تريد ذاتاً موحدة بذاتها دون العالم. كان الإنسان الوجودي إنساناً قللاً لا يفعل. وهو الشق الذي يراه جبرا الشق الأهم في ضرورة الفعل الوجودي. إنه الإنسان الفردي، الشخص، الداخلي الذي ينتهي بقلقه إلى فعل عنيف مطلق أو مؤجل إلى أجل غير مسمى. هو منفعل في معظم الحالات وقائع في حالات نادرة.

أما الآن فقد أصبحت الحرية الإنسانية موضوعاً في اعتبار المفكرين في العلوم الاجتماعية والتجارب الإنسانية الذين أصبحوا يخضعون اليقظيات ويؤكدون أهمية الممكن أو الأهمية الموضوعية للحرية صائفة القوانين الجديدة، بحيث لم تفقد ذاتيتها وكسبت موضوعيتها الغائبة. وبسبب عنايته الكبيرة بخصوصية الأدب ساهم **جبرا إبراهيم جبرا** في دفع هذا التصور الجديد إلى الأمام. وكان مبرر حرية الأدب عنده طغيان النقد السياسي للعمل الأدبي والفقير ربع قرن على وجه التقريب اجتاحت الأدباء العرب فكرة

الالتزام التي نظرها **جان بول سارتر** الفيلسوف الفرنسي العالمي الكبير. لكن سارتر لم يكن يعنى على الإطلاق في الالتزام أن يكون على الأديب أن يشير بالضرورة إلى مواضيع الساعة الساخنة وإنما كان يقصد الالتزام بمعنى مختلف تمام الاختلاف يبتعد كلياً عن التصور الماركسي لتخيير العالم، لأن الفرض الجوهري من فلسفة سارتر الوجودية هو تفسير الفرد دون العالم. إلا أن الأدباء العرب ومن بينهم **جبرا** قرءوه قراءة اجتماعية وترجموا العقولة بلغة فرصت على الأديب العربي أن يشير إلى مواضيع العرب الخطيرة ولا سيما تحرير فلسطين.

على كل حال، **جبرا** على حق في رفضه الرؤية السياسية المسبقة للعمل الفني أو الأدبي. ومن هنا فهو يرفض الجزء الأكبر من النقد العربي الحديث. كيف قرأ النقد الأدبي العربي الأدب المعاصر والحديث والتقديم؟

يبدو لي أن هذا النقد حجب الأدب، بعامة أكثر مما أعماه. وذلك لأسباب جوهرها أن هذا النقد لم يستند إلى العمل ذاته، من حيث إنه بنية لغوية وجمالية، وإنما استند إلى موضوعاته، ووجهته أفكار مسبقة سياسية على الأخص، في منظور ارتباط حزبي، حتى إنه قرأ الفترات الأدبية اللاحقة في ضوء قراءته السياسية السابقة. وحين كان هذا المنظور يخفى أو يغيب، كانت القراءة النقدية تقتصر على توضيح الأحداث التي يتناولها العمل الأدبي أو الفني. وفي هذا

الإطار كتب جهرا يقول: «القصاص العربي لم يحقق صنعته حتى الآن، لأنه أغفل الشكل أو لم يفتن بعد صياغته، كل شيء في حياتنا يكاد يكون مادة ملائمة... (الحرية والطوفان، ص ٢٤). إلا أن الشكل هو الذي يفرق القصة أو الزبابة أو القصيدة، آخر المطاف، عن التقرير السياسي أو الخطاب التاريخي. وفي سياق ابتدئنا ترابط الشكل والمضمون مات الشكل ضحية المضمون.

فهل يظهر من أعمال جهرا إبراهيم جهرا هدم العناية الخاصة بالشكل دون المضمون؟

من المعروف أن النقد النظري (المضمون) يحتل مكانا مهما في مجموع أعمال جهرا حتى الفنية. وقد ارتبط على سبيل المثال بالمقدمة التي صدر بها ديوانه «نموذج في المدينة» (١٩٥٩) حيث كتب يقول: «إن إدخال نغمة جديدة على فن قديم يعتمد على موسيقى تقليدية، أو القدرة والبراعة، وأنا قد لأملك الأخيرتين، ولكني ملدفع في سبيلي، مهما اضطررت عليه الناس. ففي قصائدي هذه، أعلى بالتفعيلة ولا أعنى. بعض الأبيات موزون وبعضها غير موزون. وقد تتلاقى أبيات موزونة، ولكن لكل منها، في القصيدة الواحدة، وزن مغاير للآخر. والقوافي أستخدمها أو أغفلها حسبما أرتضى. وما ذلك إلا لأنني، إذ «أمسوت» الفكرة أو الصورة، أرفض رفضاً قاطعاً أي لحن (أو بحر) رتيب. فإذا قرئت كل من هذه القصائد قراءة

جهرية، مع فهم لبائها الداخلي الصاعد، الذري، بانت موسيقى الجديدة مع بيان الصورة نفسها. وتوضح هذه الطريقة لكل من يعرف الموسيقى الأوركستري. ففي كل قصيدة «آلات» عديدة محتبابة، ومواسم، مترابطة تتلاعب وتتمو نحو غايتها. والقصائد الطويلة مبنية على قاعدة سيمفونية. وسيخيب أكثر هذا على السراء من قرأنا، وسيمجبه البعض - كالعادة - ولكن لا يرب عندي أن الشعر منطلق نحو هذا الشكل في المستقبل، (ديوان نموذ في المدينة، ص ٧-٨).

والى جانب هذه المقدمة تصورات عن الشعر نظمها الشاعر في ديوانه. تقول قصيدة «قدحاً ملأت بالفاطى» (من أي شاعر إلى أي قارئ):

قدحاً ملأت بالفاطى،

فقرتها، خمرتها، عكبتها،

وسابقتها، فالصنة، في أفواه عشقتها
لنتلق.

فقلت الحب وأطيب الحب،

حتى الشبق جاء نطقاً

من حجرات من الفضة، من
الذهب،

قد نحتني الألفاظ فيها، تزعرد

زغاريد الأعراس في قرانا...

قدحاً ملأت بالفاطى

فقرتها، خمرتها، عكبتها،

وسكبقتها فالصنة في أفواه عشقتها
لنتلق.

فقلت الحقد وأمر العيث،

حتى طعنة السكين أتت نطقاً

من حجرات من اللحاس، من
الرماس

تترقع الألفاظ فيها، تتكابع

تتابع البغايا في مواخير المدينة

هذه خمرنا: الفاطنا المقطرة

للمشاعر في حشانا،

للحس في دمانا، للربح في رؤانا،

نصبها، وإن نض،

لشأننا وميضنا،

فتطلق منهم كالحما، القلب واللسان،

ولشغل الناس، ولوليلة

بحشانا ودمانا ورؤانا... (نموذ في

المدينة، ص ١١-١٢).

وشعر جهرا يحيل موقعاً غريباً في الشعر العربي الحديث لأنه حاول أن يجمع بين اللحن والنظم في داخل القصيدة الواحدة، بصرف النظر عن الموسيقى الخاصة بالشعر المنثور. وقد تخيل هذا لتألف بين المنثور والمنثور أحياناً إلا أنه اختلال المحاولة الفريدة للمزاجية بين الشعر الحديث والشعرية الموروثة، أو التوفيق بين النقل والعقل فبدأ، وذلك دون حل أزمة للشاعر المحدث. التقديم على السواء.

يبدأ ديوان «نموذ في المدينة، بالتعريف وذلك أمر غير طبعي. فتعريف الشيء هو الخطوة المنطقية الأخيرة لتحديد ماهية الشعر التي قد



تتجلى وقد لا تبين. وتعريف الشعر عدد
جبرا إبراهيم جبرا يتم من خلال
للتركز على الشكل الظاهري للشعر
أعلى أول ما يده المطلق من الموسيقى
القديمة للكلمات. وفي هذه الدائرة يتم
تعريف الشعر على أنه أنغام:

العينيك أغنى؟ أجل،
ولساق الدنى اجتماعا
فى محجريك وفى
محجريك الأغانى
لوديانى

فى فلسطين وشطآنها
ألمت أنا قاطط الزينون
وفى وادى الجمل
صائد الأسماك فى يافا
حادى الإبل الطاعنات
فى متاهات القب؟
من محاجر القنص اقتعت
حجارتى

لأنحت منها طوطى..
أجدل لعينيك يا وجه بلادى
لعينيك يا وجه بلادى
لعينيك أبكى وأغنى،

وأهم ما فى هذا التعريف أنه يحدد
الشعر على أساس اللحن العزيم للكلمات،
صحيح أن التعريف لا يشير صراحة إلى
القافية إلا أن الموسيقى محتضنة فيه.
والتعريف - فضلا عن ذلك - يهتم أساسا

بالجانب التخيلى فى الشعر، من حيث
مصدره (فلسطون) أو تأثيره (غصن)
الزيتون رمز السلام، ويهتم بالشعر فى
ذاته باعتباره بنية إيقاعية غير منتظمة
على أساس من الشق، وبذلك يظل أساس
التميز فى الشعر هو الاهتزاز الموسيقى
المتميز للشكل.

والاهتزاز الشكلى مربوط باهتزاز
النظم البلاغى عدد جبرا. فقد أصبح
للشاعر «بروميثيوسا طليقاء»:

«وأنا أغنى ببروميثيوس»

يسوحى جبرا بروميثيوس أحد
الديتيانين وهم فصولة من العمالقة سكنوا
الأرض قبل خلق الإنسان حسب الرواية
الأسطورية قبل الإسلامية، قبل
التوحيدية، الوثنية، اليونانية القديمة.
واستخدام الأسطورة أسلوب من الأساليب
الشكلية المعروفة. لكنها فى حال
بروميثيوس ليست شكلا فقط. فقد أثارت
مشكلة خلق العالم بطيئتها أقوى ضروب
الاهتمام عند الشاعر عموما والشاعر
الحديث خصوصا، صاحب الزرعة
الإنسانية الأساسية، فالإنسان الطليق أو
«بروميثيوس طليقاء» يكاد يكن العنوان
الأعم أو الجوهر الأشمل للشعر العربى
الحديث. تقول الرواية غير المقدسة لسيرة
بروميثيوس الأسطورية إنه قبل أن تخلق
الأرض والبحر والسماء كانت جميع
الأشياء تتمتع بهيئة واحدة موحدة أطلق
عليها صفة القوضى أو الكتلة المشوشة
لتنى لا شكل لها واللى لا تزيد على أن
تكون ثقلا خامدا، لكنها تصوى بذور

الأشياء كلها. وكانت الأرض والبحر
والهواء مختلطة جميعها بعضها ببعض.
وأخيرا تدخل الله والطبيعة وقصيا على
التناز بفصل الأرض عن البحر والسماء
عن كليهما. وإذا كان القسم الدارى منها
أخفها جميعا فقد انبثق مرتفعا، مكونا
السموات، وتلاه الهواء من حيث الوزن
والمكان، وإذا كانت الأرض أثقل منه فقد
غاصت متدلية، وانحدر الماء مستقرا فى
أكثر الأمكنة انخفاضا حيث جبل حدودا
بينه وبين اليابس من الأرض.

وهذا انبرى أحد الآلهة مجهول
الهوية لتنظيم الأرض وتثبيتها، فحدد
للأنهار والفلجان أماكنها، ورفع الجبال أو
مهد الديان، وزرع الغابات والديانبع
والحقول الخصبة والأراضى المنبسطة
للمحجرة، وعندما صفا النهار أخذت
للجوم فى الظهور، واحتلت الأسماك
أعماق البحر، والطيور أجواز الفضاء، أما
الحيوانات ذوات الأربع فقد انتشرت فوق
سطح الأرض.

ولكن ظهرت الحاجة إلى حيوان
مسمى فتم صنع الإنسان. فأخذ
بروميثيوس بعضا من تراب الأرض
وعجدة بالماء وصنع الإنسان على صورة
الآلهة. إن أسد إلى بروميثيوس وإلى
شقيقه ابوميثيوس مهمة صنع الإنسان.
صعد بروميثيوس بمعاندة مثيرفا إلى
السماء وقد شغلته من عجلة الشمس
الحربية وأحضر النار للإنسان. فأصبح
الإنسان بهذه العطية أكبر من جميع
الحيوانات. فقد استطاع أن يصنع أسلحة
يخضعهم بها لسلطانه وآلات يزرع بها

الأرض ويدفع بها مسكنه وبهذا تحرر
نسيباً من تأثير المناخ. وأخيراً استخدم
الفنون وسك النقود للتعامل والتجارة.

وقد ظل التاريخ وليس فقط الأسطورة
يحاول أن يسرق النار من بروميديوس
حتى يسيطر على الطبيعة والاجتماع.

وأصبح بروميديوس شكلاً محبوباً إلى
نفس الشعراء المحدثين يرمز إلى ما زلنا
نسعى إليه وهو ترسيخ اللزعة الإنسانية
في نفس الإنسان - سارق النار من السماء

وصائغ العمران البشرى. فقد يكن
بروميديوس واحداً من آلهة عصر
الأساطير القديمة. ولعله يكون خرافة. إلا
أن التاريخ في حاجة دائمة إلى أسطورة
إنسانية تعينه على الحياة والتقدم . بل
يحتاج التاريخ العربى أكثر من غيره إلى
تحويل أسطورة الإنسان إلى تاريخ إنسانى
وليست مصادفة أن نجد شاعراً يرفع راية
اللزعة الإنسانية العربية فقد تميز الشعراء
العرب دين غيرهم من المثقفين العرب

منذ الماجن الأكبر أبونواس بالعناية بالقيم
الإنسانية الخالصة، بالعناية .. بالحرية.

إلا أن جبراً إبراهيم رحل عنا قبل
أن يخرج نهار الحرية بعد ليل الطوفان
الطويل. وعلى كل حال لم يكن جبراً
ماضياً ولم يصبح ماضياً وإنما كان
ومازال مستقبلاً قد نصنع يوماً ما الحرية
بذل الطرفان وقد يصود إلى المدينة
المفقودة بعد الذهاب والإياب في عوالم
الشتات . ■

دعوة للإشتراك

ندعوك ، أنت وأصدقاء
مجلة «القاهرة» للاشتراك
فيها حتى تصلك بانتظام في
موعدنا الخامس عشر من
كل شهر

قائمة الاشتراكات

في الصفحة الأولى

ترسل الحوالة أو الشيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب
مجلة «القاهرة» (١١١٧)
كورنيش النيل.



جبرا إبراهيم جبرا

ورواية

غربة الفلسطيني

وتقاليد الرواية الواقعية والرومانسية المستوفاة الشروط.. التي تهتم بالوصف والصبكة وبناء الأنماط الروائية وزمن الأجددة. وقول كل شيء..

على عكس ذلك يقدم جبرا إبراهيم جبرا الواقع في حضوره الملموس مع خلط الماضي والحاضر والمستقبل، وتجزئته وحدة الحدث والشخصية..

ولقد كانت آخر كلمات.. جبرا في آخر حوار أجرى معه.. هي (العلاقة بالعالم والوجود هي علاقة في حاجة للمزيد من الإبداع. إذا ما انتفت العلاقة ورحم الله سبحانه يوم أن قال: أموت وفي نفسي شيء من (حتى) لا أظن أن مبدعا لا يكرر مثل هذا القول عندما تداعمه السذبة. إنه يموت وفي نفسه شيء من حتى.. بل ربما شيء كثير منها.. وفي أممية كما زائل كما أن يعيش عشر سنوات أخرى مرددا لهذه الأممية بالضبط.

ولعل هذه الكلمات تفسر قلق جبرا في تنقله وممارسته للتعددية الشكلية والرمز

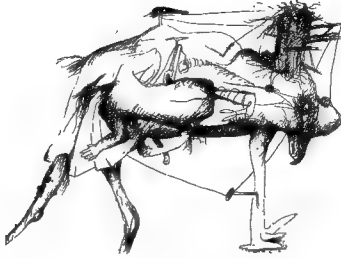
والسيميما، وتتقن أحدث آليات السرد الروائي الحديث، وهو يصير في إبداعه الروائي على أن تكون اللغة بطلاقاتها المجازية والصورية هي خادمة أفكاره وفي الوقت نفسه هي سيدتها.

وكل هذه المهارات الأسلوبية والشكلية جعلت من جبرا إبراهيم جبرا أبرز رواد الكتابة للحداثية المنمردة على أقاليم

في قلب بغداد المحاصرة والمتحدية السيد العالمي الجديد، والمكثرة عن الاستسلام العربي المهيمن.. في قلب بغداد ودع الروائي والناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا الحياة بعد غربة ومماناة للشعبات تزيد عن خمسين عاما قضاها بعيدا عن جذوره ووطنه المجهض المحتل فلسطين.. حيث ولد في (بيت لحم) عام ١٩٢٠..

غير أنه ظل طوال عمره يحمل في قلبه وعقله ووجدانه عطر ذكريات الطفولة والصبا والغباب في قرى القدس وبيت لحم بصغورها وزيوتها وعديها وأهلها ومثلهم وأعرافهم وتقاليدهم وأساطيرهم، وأحال كل هذه الخبرات والذكريات لإبداع شعرى روائى مكثف ومركب يتميز برويحه وبصيرة متعالية يمتزج فيها العيني بالمخيل، الحقيقي والوهمي، النسبي والمطلق، للجزأى والكل، وشيها في معمار وبناء تشكلى وأسلوبية تعبيرية تغلغل وتستوعب فنون الرسم والنحت والموسيقى والدراما والشعر

عبد الرحمن أبو عوف



عبد الوهيد الجزائري

إنتاج أفكاره وآرائه في الحياة وفي الأدب والفن من خلال الشخصيات الأخرى التي يبتدعها وأحياناً يسحبها من الواقع إلى (السجال الروائي).

والواقع أن كل روايات جبراً من (سراخ في ليل طويل) حتى آخر رواياته (يوميات سواب علفان) تشكل رواية واحدة متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) ويطله الأساسي الذي يتكرر ظهوره هو المثقف الفلسطيني المغترب المفتقد للجنود العالم أبداً بالقدس... الغريب في الوجه الفكري المسيحي حتى الأعماق المفتون بالأدب والفن - المطارد أبداً من النساء، المثقل بالخطايا أما أبطاله فهم مهتلون بخطاياهم يرجو لهم أن يلقوا بظلالهم على الأرض كي تصبح لهم كيانات تبقى مثيرة للقارئ بقدر ما هي مثيرة للمؤلف ومن هنا فيما يعتقد صديقه وقريبها إلى تجربة العصر أو حلم الناس في هذا العصر، ففي تصوره أن ما يكتبه يقترب من بعض الناس لأنه يشبه تجربتهم، ولكنه يقترب من البعض الآخر

أصواتها ونيرانها وإيقاعاتها إلا عندما تتكاسى بين يديه، ولذلك فإنني أرى أنه لا حدود للأفكار التي تعين المرء على اكتشافها.

ويقول أيضاً: «التمنى لو يظهر يوماً ذلك الناقد البارع الذي يستخلص أفكارى اللطيفة من رواياتي، وهذا شيء وارد ومشروع، لكنني لا أعنيه بشكل واضح كما أعنيه عندما أكتب النقد نفسه، بالطبع، أي أنني عندما أكتب رواية، وأضع فيها هذه الأفكار فأنا في الواقع أنواع على ثيمات معينة على هذه الطريقة التي هي (الطريقة الروائية) فهذا جزء من العزف أو تنويع العزف على اللثيمة أو اللثيمات التي هي محور الرواية،

أما في النقد فإنني ألزم الخط الفكري للذي يؤكد على فكرة أساسية هي التي تبرز موقفى النقدي مما أتقده،

ولذلك كان جبراً يهتم بالتصميم والمعمار وربما يغالي فيها على حساب اللطافة ويلاحظ على رواياته أنه يتحدث عن نفسه من خلال تجاربها، وأنه بعيد

والشعر والترجمة، فهو كاتب ملقف شامل استوعب الثقافة الأوروبية وخاصة الإنجليزية بجذورها اليونانية ودرس الدراما وتوقف كثيراً عند شكسبير، بدليل ترجمته لأبرز مسرحياته حتى السونيات، ترجمة عذبة نقلت للغة العربية أسرار شاعرية وصور ومجاز وبلاغة شكسبير.

غير أن الرواية كانت أقرب الأشكال التعبيرية التي أتاحت له استيعاب المنجزات التعبيرية لكل هذه الأشكال الأدبية.

يقول (جبراً إبراهيم جبراً) في آخر كتابه اللطيفة (تأملات في بديان مرمري): «لقد كانت الرواية بالنسبة لي ولا تزال للكهف الذي أدخله لكي تتحقق لي الرؤية التي أطل بها، هذه الرؤية زاخرة وصاخبة معاً، فأنا فيها مع الناس كلهم ومع نفسي في الوقت ذاته، أي أن يكون الإنسان مفرداً وجمعاً معاً، أن يكون ذاته وذات الآخرين، أن يكون زمناً والأزمنة كلها، أن يكون لغة لا تتحقق



لأنه يشبه حلمهم، والأمراة مهمان، التجربة والحلم، فهو إن يطمح أن يجعل أشخاصه يجسدون التجربة والحلم لجيله والأجيال القادمة التي لا يعرفها ولكنه يستشرها بشكل من الأشكال.

.....

وأطها مربية ومرارعة ومستفزة للقد تلك المعطيات الفكرية والجمالية التي حاول (جبرا إبراهيم جبرا) تجسيدها في رواياته ككل بلغة الرمز والمجاز والوقائع التاريخية.

إن التكوين الروائي يقدم لنا خاصة في ذروة أعماله الصغينة (٦٥ - ١٩٧٠) والبحث عن وليد مسعود (١٩٧٨)، محاولة العربي وهو يتكون من جديد ويتجاذر المسافات بينه وبين الزمن الآخرين - إن بلاده تصبى البحر والجحيم والمظهر قمى تصل إلى جذات للفردوس؟ حيث يمتلك العربي مصوره وحياته، متى يخطى العربي أزمة قهره الخارجى والداخلى؟ ويتجلى عنه الصدا ودرن التخلف وميراث الماضي القبلى والاستعمارى والصهيونى.

إن الفلسطيني يحمل أياها وعكا والقدس. وكل القرى التي سقطت في قلبه وعقله أيضا ذهب، وهو روح هائمة تبحث عن مستقر وتأت تاريخى.

تلك هي أنشودة (جبرا إبراهيم جبرا) ولحنه الأساسى كذبه بترويعات متناغمة ومقاطعة من عام ١٩٤٦، بداية المأساة الفلسطينية في رواية (صراخ في ليل طويل) وأعقبها بـ (صبيادون في شارع ضيق) عام ١٩٦٠ وأخيرا لحن

القرار في روايته المتفردين (السفينة) و (البحث عن وليد مسعود).

وأيما كانت تحفظاتنا على قيمة إنتاجه الروائى وتعديدا لدوعية التناقضات التي سيتضمنها تحليلنا لأعماله في مستوى الرؤية والبناء الفنى والأسلوبى ولذى يطرح إشكاليات قابلة للمناقشة فإن (جبرا إبراهيم جبرا) بلا جدال كئاد ورسام ومترجم مبدع، عاش في البداية والنهابة ككاتب فلسطينى مفترق ممرق، يحاول عبثا أن يجعل ألفاظ هذا المعاصر العربى المذكور المتجدة أوهامه على الضوء الكتيب لمستقبل لم يكن شيئا غير ماضى أمله ورشبه.

وصحيح أنه استقر لحد ما ومن أواخر الستينيات في (بغداد) وشارك بغاغية وخصوية في نهوض حركتها الفنية للمصاصرة وتأسيس (جماعة بغداد للفن الحديث) بل لقد كتب بيان الجمعية الملتفة حول للنحات العراقي البارز (جواد سليم) وقدم دراسات عنه وعن الفن التشكلى العراقي المعاصر أخذًا في الاعتبار السياق الحضارى للمجيد لمنوعات سومر وأشور ورسوم يحيى الواسطى، والاحتاسيات العباسية، وشتى نظريات الفن الحديث، صحيح كل هذا ولكن تبقى أبدا مأساة شعبه المقتول المظروغ غائرة وجارحة في عصب وجدانه وأطباعاته الأولية عن الحياة، فبرامة أطفال القدس وصباها المبكرين صخور القدس اللذبة ومزارعها الخضراء المقدسة المنقطة بشهوة الحياة والغنية بالثرث قد اغدا لها عصابات الفاشية الجديدة الصهيونية، بالقتل والسحل

وتكسیر العظام والطرد والدمار الأسود، وبدأ عصر القسطنطينى الثالث المهاجر أبدا هنا وهناك، محاصرا من كل الجبهات حتى من جبهته العربية الممزقة المتصارعة في يأس وجنون انتحارى.

الفـرـيـة/ عن الأرض/ والجذور

في رواية (السفينة) وعلى إيقاع مضرب الموز ودار البحر ولا نهائية الأفق الربح، التقى الها ربون من لوعة وقتل مأسى الماضى وحيرة الحاضر العربى من أبناء فلسطين المشقفين الكاهنين، وبعض آخر من العرب وديع عساف، وعصام السلطان، ويوسف رامز حداد، وشعبان الراشد، ود. فالح عبد الواحد وزوجته لى عبد الفنى والذكورة مها وكل له ماضيه وحكايته وسيرته وأزمته وإحباطاته وطموحاته، ولكن ورغم العلاقات المتداخلة والحادثة في تمعدها بين الجميع، وبينهم وبين الآخرين من ركاب السفينة خاصة المرأة الإيطالية (إميليا فرينيزى) والفرنسية - جاكولين دوران، والأسباني (فرناندوجوميز) ووسط دوامة الرقص والسكر والمرح وبغلة الشهرة، تحدد المداقشات ويطو صوت المأساة واضحا متجهما، ملخصا جوهر المشكلة وحضورها وديمومتها.

يصرخ الفلسطينى (وديع عساف) في وجه (عصام السلطان) قائلا بصوت متهدج ويتصل وشمرخ وهو يسمح حركة البحر بمينيه المتوقفتين كأنه (بنى فقد شعبه وسط الأمواج: هل الفلسطينيون

سل الفلاح الذى يذكر تجربة قديمه على تلك الأرض، كأنه يذكر لذة حياته الوحيدة كأنه يقول إن حياته، بعد أن أبعد عن أرضه ماعادت حياة، هذا البحر الأزرق يتألق، غير مكثوث غير حائل أنا أعرف ذلك، لأنه يظن أنه يجمع حضارات الدنيا على شطآنه، ولكنه يحمل أيضا لحظات من شاطئها تجعله على هذا التألق وهذا الحسن، أنا أحب البحر المتوسط وأركب السفينة فيه، لأنه بحر فلسطين، بحر يافا، وحيفا وبحر هضاب القدس العربية وقراها، فأنت إذا صعدت هضاب القدس، ونظرت غربا لن تعرف أين تنتهى الأرض وأين يبدأ البحر وأين يلتقى الاثنان بالسماء، فهي ثلاثتها متداخلة متمازجة ومتماثلة، هذه للزرقه هي الشيء الوحيد الذى يلفظ من غربيته كأنى اتصل بها بأرضى من جديد، كأننى بها أعود إلى (بركة السلطان) فأراها قد اتسعت وامتدت وفاضت أنهارا وشلالات دافقة.

ثم بصمت فى أسى ويهمن بحزن (لمنة) واحدة هي أوجع لللمعات لمنة الغربة عن إرضك).

وعلى صرعه هذه الكلمات الحارقة نضع أبدينا على جوهرة الأزمة التى اعترف بها (جبرا إبراهيم جبرا) ولكن لعله وهو يسجلها ضمن سرده لثأرية لم يدرك أنها تعلى للناقد بداية الخيط للكشف عن أزمته هو فى بذاته الفنى وقدراته التجريبية هي التعرف على أبسط شروط سحر وسر فن الرواية، كشكل بانورامى يعبر عن كل شيء فى الإنسان بما فى ذلك لا إنسانيته، إن أبسط أشكال

أزمة الكاتب هذا، هو ظله الخاطى أنه سوف يؤثر فى القارئ بكلمات كهذه التى أوردناها وغيرها ويجعله متقادا لإغفائه من مسئولياته وهي فى اعتقادهى تتعلق بالصدق الفنى لقد جعل الكاتب كل جهده وثقافته وإمكانياته غير المصدودة باستوعاب أساليب الفن الروائى المعاصر، جعلها تقوم على الهروب من لب قضيتيه وهي فقدان الجذور والأرض والانتماء، لقد أحالها فى خضم استعراض ثقافته الغربية والإنجليزية بالذات لمهمته فكرية انتقائية معطاة للقارئ بيقينية وفى شكل الاستشهادات من للتراث اليونانى والفلسفة والرواية والمسرح الأوروبى ولوحات كبار الرسامين العالميين، لقد غرقت قضيتيه الرئيسية فى شبك مزيج من الرؤية الوجودية والعولمية وأمتصته تجربة كبار كتاب الجنس كمعنى وكشف للحياة، ثم أخيرا ليقننا بصرخات مباشرة واقعية مثل التى استشهدنا بها من كلمات الفلسطيني (وديع عساف).

ولسوف نخشع هذه الكلمات الأروية فى تحليل أعماله ككل... غير أننا لانستطيع الامتناع عن المغامرة بالقول إن أعماله فى النهاية رواية واحدة، وإحساسه المتورم بالأنا المثقف المجرى، قد اغترس لحد ما الموضوعية فى علاقة الواقع والأخرين بالذات الخالفة، فأصبح الروائى أو الذات الفاحصة فى حالة حركة والواقع المقيس فى حالة جمود، وبالتجوير النفسى يمكن القول بلا تهن أن نظرتيه تقدر من النظرة الأنثولوجية، فالإنسان بالنسبة له وكما سجد فى أول أعماله (صراخ فى ليل طويل) متجسد

فى الرواية (أمين سماح) الذى يقدم الأحداث وكل جزئيات العناصر الفنية فى الرواية من وجهة نظر ضيقة الأفق، والتى لا تتخطى محور ذاتيته المتعالية بحيث يصبح (صراخ فى ليل طويل) هو صراخ الأنا المتوحد المفلس خاوى الروح، وذلك لأن الإنسان فى رؤية (جبرا إبراهيم جبرا) انفرادى بطبيعته، غير اجتماعى وغير قادر على إقامة علاقات مع الآخرين فهو يعتقد بأن الانفرادية ليست بحال من الأحوال رصنا نادرا أو شيئا خاصا بذاته ولكنها حقيقة الوجود الإنسانى المحورية التى لا مناص عنها.

لذلك تمت كل صلات أبطاله مع الآخرين، وكما سدرى فى أعماله ككل بطريقة سطحية عارضة وعن طريق التفكير الاسترجاعى فقط لأن الآخرين أيضا منفردون أساسا فيما وراء العلاقة الإنسانية التى تطوى على محلى.

الصراخ/ والنظرة/ الواحدة

من المفيد التساؤل أن رواية (صراخ فى ليل طويل) كتبت فى القدس عام ١٩٤٦ غير أنها لم تنشر إلا عام ١٩٥٥، وسوف نجد أن هذه الظاهرة تتكرر دائما مع (جبرا إبراهيم جبرا).

فالرواية الثانية (صبايون فى شارع ضيق) كتبت بالإنجليزية ونشرت فى إنجلترا عام ١٩٦٠ وأخيرا ترجمها للعربية الدكتور (محمد عصفور) أحد تلامذته وصدرت عام ١٩٧٤، أما رواية (السفينة) فقد نشرت فصولها الأولى فى مجلة (حوار عام ١٩٦٥، ثم صدرت كاملة عام ١٩٧٠).



وهذا التحديد الزمني لتاريخ الكتابة والنشر، يدعم الطباعا الأول في حالة جوهر المشكلة والمأساة الفلسطينية إلى أطر ميثاقية ومشكلات روحية ومعم ذوات مثقفة حائرة بالثرة تتلذذ بتعذيب نفسها في علاقات الجنس والبحث عن حب غير موجود إلا في أذهان حالة مخدرة بلذة اللرجسية التي تغفل حتى رائحة الدرجس، ثم في الشريرة والمناقشات حول السياسة والأدب والفن.

فلذا كنا جميعا نلطف على أن (عام ١٩٤٦) كانت تتبلور فيه كل ترتيبات المؤامرة الاستعمارية الصهيونية على شعب فلسطين مستغلة الانهيار الذي كانت تعيشه النظم العربية القبلية والمليكية، وضعف إنجلترا وظهور السود الأمريكي والاستعمار الجديد الذي خطط استراتيجيته بعد الحرب العالمية الثانية وروضع في مقدمتها نفوذه في الشرق الأوسط، فزارح جسما غريبا وقاحدا مسلحة دائمة هي ذراعه السرطان الإسرائيلي لكي يصغى كل عزيى لأحلامه في السيطرة على مقدراته وكانت المنحبة الأركى فلسطين وشعبها المشرذ المقحول حتى بيد أخوته حتى الآن.

فكيف بدأ (جبرا إبراهيم جبرا) ومنذ هذه الفترة يمبر روايا عن بداية الكارثة التي فتحت عليها رعيه هو وجيله من المتقين الفلسطينيين؟

لنقرأ معا بداية الرواية:

رقت الفتاة قدمها وقالت لنظر: فظفرت ولكن لم أر مايشير سوى أصبعها

الكبير مصبوغا ظفره بالأحمر وباندا من طرف حذائها الأبيض فظفرت لنفسى فلأتصرف إلى ما هو أخلق بالرجال واتجهت نحو المدينة، وفي الطريق قابلنى شرملى يحمل بدقبة وأوقفنى ليرى (بطاقة هويى) وإذا هو صديق قديم كنت قد قضيت معه مرة عطلة على الجبل، وكان الإغواء باندا على وجهه فقال: «والله سمعت هذا العمل» وريت على كفى وتركنى في حيرة وشيء من الغيبة ولم أجد إلا القهوة أسود إليها، وفيها وجدت رسالة استدعاء لى من (علايات ياسر) وخرجت.

وخلال طريق (الرواية) تتتابع أحداث وشخصيات ورموز الرواية من خلال وجهة نظر رؤىة (أمين سماع) الحائر الضائع وهي رحلة زمنية محددة تبدأ بالسماة الخائفة وتنتهى بالفجر وحريق قصر آل ياسر، غير أنها تتجاوز الزمنية المحددة إلى زمنية أوسع مدى هي تسجيل لأحاسيس وخبرات (أمين سماع) واسترجاع لتبذبات ذاكرته فى الطفولة وحتى الآن فى تواجده الناضج كصحفى لايرضى عن حياته وقشله فى لعب والزواج، وعمله كصحفى وكعب مايرضى أمزجة القراء المابرين، غير أنه يلبس كل إحباطاته وغربته فى مدينته فى كتابة رواية جديدة يجعلها ذريعة للتعبير عما يريد قوله (قسمت نفسى إلى أشخاص كثيرين، يمثل كل منهم جزءا من هذه النفس المألى بالمتناقضات وقد بنيتها على حبى (اسمية) ابنة صاحب الشجر، ذلك الحب الذى لم يأت بثمره صالحة ولكن لشره لا يحكم على الأشياء

دالما حسب ثمارها أو على الأقل لم أفعل أنا ذلك ولعلنى لم أكن حكما فيما ذهبت إليه، فقد كنت أصغر على أهمية اختبار الحياة نفسها، غير أنه بالتتابع.

إن هذه الكلمات يجب أن لتوقف عندها لأن المؤلف نفسه هو الذى يقولها فى النهاية، وسوف تتضح وتتطور حياته وتجاريه بعد الهجرة إلى بغداد وإنجلترا وهى مفتاح تناوله للحياة والمساك الإنسانى وأبسط استنتاج هنا (إنه فى روايته الثالثة السفينة) قد طبق هذا المفهوم... فجاءت الشخصيات الرئيسية فيها (عصام السلطان) و (وديع عساف، ود. فالح عبد الجواد)... انتقاسات مبتورة لنفس الرواية (أمين سماع) كذلك سوف تظهر (سمية) متخذة اسم (امى عبد الغنى) فى السفينة، وكلاهما من بنات الطبقات التجارية الرأسمالية سواء فى القدس أو بغداد وهم فى النهاية المرأة التى أحبها بتشبهت رومانسى كاتب الروايات نفسه، والتمق الذى يجرى عليه انتقاء التفصيلات عند الكاتب تلمبه شخصيته الذاتية، ولكن (جبرا إبراهيم جبرا) لم يترك حقيقة جوهرية فى الإبداع الروائى هى أن الشخصية ليست فى الواقع مطلقه خارج الزمن، مهما بدت هكذا للرعى الفردى، وقد تكون الموهبة والشخصية الذاتية فطريتين، ولكن الطريقة التى يتطوران بها أو بفشلان فى ذلك تعتمد على تفاعل الكاتب مع بيئته، مع علاقته مع البشر ومع الآخرين، فحياته جزء من حياة زمنه، سواء كان واعيا بها أم لا وسواء

أقره أم لم يقره فهو جزء من كل اجتماعي وتاريخي أكبر.

ولهذا فإن حياته ذاتها ليست ثابتة أو جامدة على الدوام، بل هي عملية مستمرة، معركة بين الماضي والحاضر والمستقبل، إنها شيء لا يمكن فهمه حتى يعيش المرء تجربة مراحلها كحركة تبدأ من هدف معين في اتجاه هدف معين وليست هذه المراحل وتدخلها الديناميكي عناصر ذاتية خالصة يقبلها الكاتب أو يرفضها تبعاً لذكاؤه .. فإذا حذفت مثل هذه العوامل بطريقة تصفية فإن الحياة ذاتها والتقسيمات التي تعدد طبيعتها وتطوراتها يصيبها التشويه والزيف واللامضى كذلك فرغم تركيبات أحداث رواية (صراخ في ليل طويل) من دلالة على مناقشة الماضي بمستويات متعددة شخصية وعامة رغم ذلك البناء والجهود في صياغته بخلاتية تشكيلية فقد تخفف عن أزمة وأهنة فردية تشبه اعتراف كاتب مغرب في دفتر يومياته .

فالخلاصة، رغم ما أغرقنا فيه الكتائب من تحليلات مطبوعة وأوصاف وانطباعات لا تزيد عن أن (أمين سماع) نشأ في أحوال حارات المدينة القديمة فقيراً ككل أبناء القدس ويجهده أسرته الفقيرة وصبره وإرادته تعلم وأصبح صحفياً بل روائياً له تواجد عدد أبناء الأسر والقراء، بحيث إن (ركزان هانم) وعنايات هانم وهما السيلتان الباقيات من أسرة من أقدم وأغنى أسر المدينة، منها الحكام والشعراء والتجار .. إلخ قد أعجبتا بمقدرته على إحياء الماضي في كتبه .

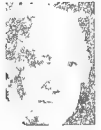
وإطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي يجعل منها إطاراً وحيطاً بالموضوعات الرئيسية وطريقته الساذجة المفرغة في القذف بأنطال كتبه في جو من الشهوانية للنادرة والألم للعنيف فطلبتا منه المساعدة في كتابة تاريخ الأسرة إن عنايات هانم حانس وتعيش في عقم وكراهية، تنسى تبيس حياتها وخواءها باسترجاع قراءة الأوراق والمخطوطات القديمة بما فيها من أمجاد وثقافات لحياة ماضى أجدادها ولحياة المدينة .

أما (ركزان) أختها الصغرى فإنها تجارى أختها فقط وفي دمايتها ما في دماء أسلافها من شهوة فائرة .

لقد مارس بخفة واستهزاء (أمين) هذا العمل بل إنه كان يتشتم من الإطلاع على ثقافة حياة آل ياسر العريقة، ويصمد ضد إغراء أثرة ركزان وتقرب عنايات هانم منه، فأمين مجروح في كبريائه من المرأة من (سمية) ابنة الأسرة للبرجوازية التي طردته ذات يوم من العمل في أحد فروعها، غير أنه أحب (سمية) كانت بالنسبة له فتاة نادرة الجمال والروح كأنها (منوه الشمس) وزيد البحر وعطر الياسمين) وفجأة وبعد الزواج وانغمسا في متعة الثراء ولحبه هجرته فجأة وبلا أدنى سبب اختفت.. ولكن (سمية) ظلت تحاول له في يقطعه ومداومه، وتكريات حياته معها تقضم خواطره وتعبت بوجدانه .. وكما اختفت (سمية) فجأة ظهرت وعادت إليه فجأة وبين اختفائها وظهورها عشنا عبر ذككرة وانتقالات (أمين سماع) جولت من حياة المدينة وتعرفنا على بعض من للنملاذج للتمردة

كالمثقفين والقانونيين الذين أراها التكيف مع الحياة حتى ولو عاشوا في سذاجة (رشيد) وهو مثال البرجوازي الصغير، الراضى عن نفسه، وعن إخلاص زوجته وغاب عنه أن زوجته (رانية) لاتضيع فرصة من فرص الهوى وأن طبيعتها الزانية طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة، وكان لها علاقة سابقة بـ (أمين سماع) .

لقد دللت به التجربة بين تأمل ماضى المدينة وحاضرها .. وكلامها جملة محبطة ملوالة .. وفجأة سالت (عنايات هانم) وقررت أختها ركزان هانم حرق البيت والأوراق القديمة التي أصبح مؤلماً بها ولكنها تنسها في الموقد... وترقبها بتلذذ وهي تحترق، ولقد أحدث هذا الأمر انقلاباً في حياته واستيقظ شيء هامد في نفس أمين .. لقد شارك عامين في سذاجة الماضي النخر، وما هي ركزان تعرض عليه الزواج بعد حرق ماضى آل ياسر، وتضمنه مهلة إلى الصباح وهذه القوة اللعينة في عينها... ولدى عودته بفاجأ .. (بسمية) بكل سطوتها عليه ويكاد يضيغ أمام ظهورها غير أنه لا ينسى خيانتها. ويطردها في قسوة وحزم، وتراها وهي تجري على ضو حريق (قصر آل ياسر) ويقف (أمين سماع) حائراً هل يتزوج من (ركزان هانم) أم يعود إلى سمية ويتمتع بكلمات تضئ المعنى الوجداني في أزمته (كنت أتصرق إلى عنان امرأة هي أشهى نساء الأرض، ولكن أنظري إلى نفسك صديراً كالصوت، نابعة كالصوت ولست أريد الصوت بعد اليوم) كذلك يعترف لركزان عن



الزواج والسفر معها قائلا (شكرا ما أروع جرائك نسفت نصورك فنجوت ونجوتكي، ولكن عليك أن تبطلني عن حياتك الجديدة هنا وهناك).

ويستعد عن المراتين ويسير في الطريق الخالي (غير أن الطريق يمتلئ على مهل بعدد من الناس وتتشعب شوارع المدينة أمامه، وحيث حدق في صوبهم أدرك أن كثيرين منهم كانوا هالمين على وجوههم، كما كان هالما لسنتين مدينتين يبحثون عن نهار لليل طويل).

وهي نهاية سليمان متفائلة جاءت خاتمة لركيبة ملودرامية لا تتناسب مع ثقل وكثافة التجريب وأسلوب البناء السردى الذي بدأ به (جبرا إبراهيم جبرا) صفحاته الأولى بجانب حق الأزمة المضارية والاجتماعية ثم إن المدينة قد تكون أي مدينة بلا ملامح نوعية كيف تقبل ذلك لو عرفنا أنها القدس في أتون لهيب المؤامرة الاستعمارية الصهيونية.

إن هذا ما سأعده دائما على موقف الكاتب وخاصة في روايته الثانية التي كتبها بالإنجليزية (صباون في شارع صوب). فهنا أيضا تلقى بشاب فلسطيني دمرت المصائب الصهيونية بيت عائلته واستولت على الأرض بل قتلت خطيبته (وعشر على يدنا مقطوعة من الرزع، وخاتم القطعة يحيط بإصبع الخنصر).

وتهاجر العائلة إلى (بيت لحم) ويذهب الشاب (جميل) إلى بغداد ليعمل مدرسا في جامعة بغداد، وعلى الفور كما

حدث في رواية (صراع في لول طويل) حيث قدمت الأحداث والعلاقات والشخصيات من خلال رؤية ذاتية (أمين سماح) تقدم هنا مدينة (بغداد) بكل ما فيها من لذة الاكتشاف لرائحة تاريخها الحضاري العريق، عبر وعي (جميل) المهاجر الفلسطيني ورغم أن اللؤلؤ الوطني والصراع الطبقي يحتدم في العراق. حيث كانت بغداد على أبواب ثورة بورژوازية التي حطمت معاهدة جبر يفي ويبرم ذلك فإن الكاتب يتخذ هذه الأحداث المهمة مجرد ديكور، ليبني رواية مصنوعة عن تجربة الاغتراب والجنس والانغماس في المناقشات مع نماذج المثقفين والسياسيين حيث يقدم كل انتهاء بجمال وينظرة سائح أجنبي، إنه يرفض هذا التناحر العشائري والطبقي والوطني ويصور نماذج الشيوعيين العراقيين بشكل مفر ورتوق عند الفوضويين وتبقى معظم صفحات الرواية وصفا للمغامرات الجنسية العنيفة بين (جميل) و (سلمى) الزوجة المغمرة بالجنس. سيدة المجتمع البرجوازي

والزوجة لرجل أكبر منها، ثم تتم علاقة حب بين جميل وطالبة أرسطراطية (سلافة) ابنة أحد الوزراء السابقين وتحدث مفارقات سينمائية في تصوير هذه العلاقات تنتهي بعد ما من فردية حيث يموت (الأب) ليوتم اللقاء بين (جميل وسلافة) وينتصر الحب رغم اختلاف الدين والمكانة الاجتماعية وتعالى الأرستقراطية العراقية، وتذهب (سلمى) خارج العراق هاربة من حبها الفاشل، وتغيب خلال ذلك خيوط البناء

الدرامي للرواية للتركيز في النهاية على رؤية المثقف الفلسطيني المهاجر المتأزم والذي يستمع بإعجاب لكلمات (عدنان) وهو شاب بوهيمي عنمي يهوس في أذن الراوى - جميل وهما عريانان في أحد الحمامات العامة، بأنه ينوي أن يقوم بعمل خطير لا يعرف عنه شيئا وهو يرى أن الحقيقة الوحيدة في الحياة هي المرارة والقذارة والخيانة والبشر (جميل) في (صباون) في شارع صوب (جميل) في الآخر (الأمين سماح) في (صراع في لول طويل) و (سلمى) هي البروفة الأولى (سلافة) وجوهر الحب بين المهاجر الفلسطيني الفقير وبين فتاة من أسرة أعلى منه هي وحدة (الموضوع الروائي) عند (جبرا إبراهيم جبرا) ولقد تكاملت هذه الوحدة الروائية وبلغت ذروة تصويرها في روايته الثالثة (السفينة) حيث يلتقي ويحبها (عصام السلطان) بلوى عبد الغنى ويحبها ويفشل معها ولكن بصورة أشد مرارة.

السفينة/ والهروب/ في البحر/ والله معنا

ولن تفهم أسرار المعمار الروائي المركب والمعقد والمكلف في رواية (السفينة) حيث استخدم (جبرا إبراهيم جبرا) كل التطورات الجمالية لأساليب الرواية المعاصرة من مفهوم الزمن الروائي ونسبة مفهوم الشخصية الروائية والتدخل والتقاطع والالتقاء، بين الحدث الدرامي الرئيسي وهو هروب (عصام السلطان) من ماضيه وعمله بالعراق وحبه الفاشل للمى عبد الغنى وبين الأحداث الفرعية، لن نفهم كل ذلك إلا

إذا عدنا للمصفحات الأولى من رواية (مسراخ في أول طريق) حيث يحلم (أمين سماح) بكتابة رواية يقول عنها «فبعد زمن حاولت أن أحدد موقفًا من الحياة يتعادل فيه الريح والخسارة - الامتلاك والإملاق ويكون لكل منهما في حياة الفرد غرض مماثل، وقيمة متساوية، ولكن كان على أن أجد النقطة التي تتوازن فيها الأضداد والشكل الذي تقترب فيه الألوان فانتصتها وزايمتها بانسجام، فقلت أفعل ذلك عن طريق كتابة رواية بحيث تتخذ في النهاية شكلًا يقع فيه كل شيء في مكانه فحسرت الأجزاء جمال الكل».

ولقد طبق لأبعد مدى (جبراً إبراهيم جبراً) هذا المفهوم في بناء وتركيب معمار رواية (السفينة) فجاءت شخصياتها الرئيسية انشطاراً، وجوانب من كل واحد هي (ذات المؤلف) الفلسطيني المهاجر غير المتيقن من معنى سواء في علاقته بوطئه أو بالسرّة التي أحبها، لقد بدأ متمرداً مثالياً وانتهى للعبث، وأقرب الشخصيات لطبيعة ومزاج المؤلف.. نجدتها في (عصام السلّمان) المهندس المعماري الدارس للمعمارة الحديثة في إنجلترا والذي تراكمت أزماته نتيجة الصراع العشائري، وتخلّف وطئه وفقدانه حبه، تجمعت كلها لتوقع به إلى الهرب، لقد أحب (أمي عبد الغني) فداء أرسقراطية عراقية تدرس الفلسفة في لندن لم يعرف إلا بعد مدة طويلة أن ما بينه وبين (أمي) ليس سوى الدم وتأثر المشيرة فلقد قتل أبوه من أجل الأرض معها وهرب إلى حدود العراق وظلت أمه

تقاتل الحياة وتززع بقايا الأرض لكي يتعلم، ولقد تزوجت (أمي) من (د. فالج) وظن عصام سلّمان أن ما بينهما قد انتهى فقرر الاستمرار في حياته المستقلة حتى في شكل الهرب إلى الخارج عن طريق رحلة البحر بين جزر العقيق والشاطئ الغربي الذي انبثقت عليه رية الحب من زيد البحر ونفت النسيم.

يقول (أنا هنا لأسباب كثيرة أهمها أنني لم أستطع أن أجعل من (أمي) بحري ويزرقى ومغامرتي.. وما كنت لأعرف أن أكاد لأستطيع أن أقولها إن (أمي)، (أمي) نفسها... الباكية بعض الليالي الفادرة - بأهلها من أجلى الضاحكة، الراكضة على عيني (أمي) ستكون أيضاً هنا في هذه السفينة .

وتتوقف عند هذا اللقاء وهل هو قائم على الصدفة أو متعمد، إن الإجابة تكشف لنا من واقع الشكل البثلي لرسم الشخصيات والامتداد بالمرصد والوصف والمدافضة حول تجويز الحدث الدرامي الذي تقوم عليه الرواية ولقد طور هذا (جبراً إبراهيم جبراً) كل الاكتشافات التجريبية في كل من (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل و (المنصب) والصف) لفركتور .. بجانب الاستفادة من إسهامات، فرجينيا وولف، وجويس، غير أنه لم يقدّر ولم يحاك بل اجتهد لبشوق لنفسه طريقاً تعبيرياً يقوم على تقديم الحدث الروائي من وجهة التبادل والانعكاس بين كل من (عصام السلّمان) و(وديع عساف) الفلسطيني البوهيمي المهاجر والذي عبر تجاربه وآرائه وهوساته سيقدم لنا على لسان (جبراً

إبراهيم جبراً) طريق الخلاص.. وهو العودة إلى الأرض لصغور القدس للمواجهة في قلب بلادنا لاني الهجرة إلى الخارج وفقدان المعنى،

ولكن وقيل أن نصل للمعنى المجازي هذا الذي بشر به (وديع عساف) فلقد أعرقنا الكاتب في شبكة معقدة من العلاقات بعضها ينشأ على السفينة تلقائياً وبعضها حكمته علاقات سابقة ومعاناة بين كل طرف وآخر فمثلاً سنكتشف الأحداث خلال سردنا من وجهة نظر كل من (عصام السلّمان) و (وديع عساف) ، و(إميليا فريزي) أن (أمي عبد الغني) ويرغم زواجها من (د. فالج) ظلت محتفظة بتكريرات علاقاتها مع (عصام السلّمان) ولقد دبرت السفر على السفينة عندما علمت أن عصام السلّمان سيسافر عليها وهي لاتعلم أن زوجها (د. فالج) على علاقة بالإيطالية (إميليا فريزي) وقد تم الاتفاق معها على أن تسافر على ظهر السفينة - هذا في الوقت الذي تمت علاقة سفر بين (عصام السلّمان) و (إميليا فريزي).

لقد فجر وأضاء الأزمة التي ادعى الجميع أنهم تركوها خلف ظهورهم في بغداد أو القدس، ببيروت أو الكويت لإقدام (د. فالج) على الانتحار بعد اكتشافه استمرار علاقة (أمي) (بعصام السلّمان)، غير أن الانتحار هنا له دلالة أشمل من هجرة زوج فاشل، بل هو تلخيص لتراكم مواقف وتكوين نفسي للموضوع من المثقفين العرب نجح في كل طموحاته بالمستوى المؤلف، لقد ترك اعترافاته (سيقولون كان جراحاً ناجحاً وزوجته

جميلة وخيلاته جميلة، ودخله كبير وفي منتصف ثلاثينياته أى شيطان إذن أغراء على الانتحار؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال كأنما الحياة يمكن أن ترتضى بما هو خارج عن قراءها الداخلية للتفادى حتمية كهذه، حدثنى وديع عن أزمته فى التاريخ وصعوده إلى الأرض وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدرس والتخبط، قضيت عمري باحثا فى مثل هذه الأزمة والشورات ولكن إنسانيتى كانت دلتما رافضة لأنها مبنية مشوهة من الداخل ومن الخارج.. أرفض زمن القتل والغبوة واليأس وهذا أخيرا أرضى الأمل).

لقد اخترنا كلمات (د. قالح) فهو الذى كان أسبق للهارين فوق السفينة لأنهم مثله منجرحون ويثقلون بإحالة مشكلات شعبهم العربى إلى مناقشات ميافيزيقية ويهربون من الواقع بمفهوم الثورة التهجيدية التى تستهدف الإنسان المطلق، بل ثمة إصمال لعقوبة القارئ عندما يشير الروائى إلى موقف (عصام السلمان) كقوى تقضى لفقدته تناقضات ثورة ١٩٥٨ فى العراق إيمانه، إنه يسوى بين النظم الشمولية الشيوعية والفاشية دون إدراك للفرق الأساسية بينهما، ثم إن (مى عبد الغنى) تعقد على الثورة التى سجدت وشردت عائلتها الأرستقراطية، وتلوم (عصام السلمان) لأنه رغب فى الحياة بالثورة، فالثورة وقضية فلسطين وأزمة التحلل العربى وهموم المثقفين المنتمين لحضارة الغرب هى كلها الإشارات النظرية التى بالغ فى مناقشتها بثررة ملة الكاتب، هذا بعد أن صنع رواية مصبوكة الأحداث والواقف

كأنها سينما مثيرة فيها الانتحار والهلون والجنس، والشهوات وأيضا الاستخدمات الثقافية لحضارة البحر الأبيض المتوسط بكل تركماتها اليونانية واليهودية وحضارات العراق السومرية والآشورية.

ولعل التناقض للجسالى لبذاء هذه الرواية وأتى من غياب مطلق التجريب فى الرواية المعاصرة عند (جبرا إبراهيم جبرا) فمن يقرأ الفصل الأول ويظن أنه يميل للروح من (للواقع السرد) التى تبعد فيها المغامرة الإنسانية عن الواقع للمؤلف لكى تصبح مأساة غامضة يجر عليها حوادث - شديدة الروائية، ليس بعد هذا كله إلا رواية تتنازل فيها ملاحظة الواقع السطحية أمام فهم الروائى إنها شكل - من أشكال أخرى كثيرة - من أشكال (تفوق الذاتية) تحاول بواسطتها الرواية - القصيدة أو الرواية - الأغنية - الرواية - الصرخة أن تفرض نفسها فى داخل الرواية التقليدية المخصصة للسرد أو التسجيل الموضوعى، ولكن هل حافظ (جبرا إبراهيم جبرا) على مغزلات لغة السرد المصعدة لهذا المفهوم، الغريب أنه تناقض كثيرا ولجأ لأساليب تقليدية فى الوصف ورس الشخصية والانتقال فى زمنية الأحداث، والاستناد على حوادث التاريخ المحددة، فى حين تأتى (اللاواقعية) التى حاول تصويرها من كون الأحداث الموضوعية قد فقدت معناها (المؤلف) المعنى الذى كانت تجرأ إياه الرواية الواقعية المملنة التى تصف كل شيء (على طريقة كل الناس) فكل ما يحدث بدلا من أن يتخذ قيمة

شيقة وخارجية، إنما يشعر به كصدمة انفعالية أو ككلمة من كلمات القدر فى (نفس) البطل، ويظهر كل شيء آنذاك من خلال هذا الضباب اللق، من الشعور للمنطوى على ذاته وعلى المشكلات الأخلاقية الميافيزيقية (الشخصية) وتغرق الرواية فى ضباب ملح وخفيف حيث يغدو الجزء غير العادى مهلوسا ولا يدرك الكل ككل معقول ومألوف إنه انطباع رؤية شبحية ممتزجة، برؤية محددة، فإذا تساملا فى النهاية لماذا انقسم العالم الروائى عند (جبرا إبراهيم جبرا) إلى هذا الانقسام؟ لصميم موقفه للفكرى من قضيتة الأساسية التى يحملها فى وجدانه وهى قضية الفلسطينى المهاجر المغترب المغتد الجذور...

ولست متجانيا عليه لو قلت إنه اختار موقف المؤلف العربى المغترب لا لرفضه وتعارضه للحصار لنظم متخلفة، بل لنوع من القدرية فى التفكير الفلسطينى أو التفكير العلمى الزائف، فرمى بظن بشكل أو بآخر أن الإيمان بالعقل والمسئولية الفردية هى خلاصه ودليل مصنعة.

غير أننا لا نستطيع قبول هذا الموقف دون مقارنة بكتيبة شجاعة ونبيلة من الكتاب الفلسطينيين وأجهوا واقع أسأتهم بنوع من الكناية والإبداع ويؤكد على الفاعلية الإنسانية ودور المثقف عندما يعبر بالدم ولعبة الرصاص ويكنى قراءة أعمال (عسان كنفانى) واستشهاده، وحضوره الساطع لندرك هذه الحقوقة (ليس فى نفسى كره أنا مقبل بإبلادى معطوبا الرصاص) ولكن هذا يحتاج لدراسة مستقلة. ■

الفصول والغايات

أنوثة الإبداع.. وإبداع الأنوثة

٦٢ الإبداع بين الرجل والمرأة، عبد المنعم سليم. ٧٢ الشاعرة العربية

المعاصرة والبحث عن الذات، ظبية خميس. ١٢ المرأة والتنمية في مصر،

ليلى عبد الوهاب. ١٣ شجو الطائر.. شجو السرب (قراءة في رواية لطيفة

الزيات (صاحب البيت) حسين حمودة. ١٤ أحلام شعرزاد، وفا. ابراهيم

الإبداع بين الرجل

جميلة غارقة إلى أذنيها في الحب والزواج وخلفة الأولاد.

ويتفاوت دور المرأة في مثل هذه الأعمال، وذلك نجده في أعمال جوديث كرامتز Cramtze ومكاترين كوكسون cookson، ومهما كان أسلوب معالجة هذه الأعمال فإن المحتوى العاطفي مضمون.

ومن ناحية أخرى فإن الشباب يميل إلى أعمال كتاب من أمثال كريج توماس Craig Thomas أو ويلبر سميث Wilbur Smith وهي أعمال مجلوة بصور خطيرة وأسلحة لماعة.. وفي داخلها يجد المرء: البطل الوحيد الحزين الذي لا يخلق ذقنه أبداً ويقبض على بندقيته الكلاشيكوف متطلعا إلى النساء للجماليات المغريات، ويأمل في إنقاذ العالم وحده.. وطبعاً مثل هذا الشخص لا يتفق أبداً مع الرجال

بالخيال.. فإن معنى ذلك أن الإبداع لن يصل إلى الواحد الصحيح بل إلى النصف فقط.. ذلك أن الفنون الكبرى ينظر إليها على أنها كونية، ولكن.. حتى الآداب العظيمة أو الكبيرة يمكن أن تنقسم إلى فنون قمرزية أو زرقاء.. والناقد الكبير يرمز للرومانسية النظيفة بالقمرزية، ويرمز للإباحية بالزرقاء.

● ويستمر الناقد: كم امرأة تحب روايات جوزيف كونراد (الكتاب الإنجليزي الشهير)؟ ماهي نسبة الذكور الذين يقرءون أعمال الأخوين برونتي (أميل وشارلوت برونتي)؟ أو فرجينيا وولف وحتى إذا جلب الرجال والاماء تومات متفارقة إلى إبداعهم فمن يستطيع أن يقرر ما الذي يشكل رواية عظيمة؟

حينما تريد المرأة أن تتجنب كل هذه التفرقة فإنها تلجأ إلى اللهو الهوربي.. ويطلب أن تختار شيئاً يدور حول بطلا

ماهو الفرق بين إبداع الرجل وإبداع المرأة؟ هل نستطيع أن نميز بين سيمفونية أبدعتها امرأة أو لوحة أبدعتها ريشة رجل؟.. نقاد الملحق الثقافي لجريدة الصنداي تايمز، الملحق الأسبوعي الملون.. من كفاءة التخصصات يقيمون دور الجنس (أي الرجل والمرأة) في الفنون وذلك خلال بحوث عن: الرواية - الفن التشكيلي - الفيلم - المسرح والموسيقى.. ثم بعد التظهير يستمعون إلى آراء بعض الكتاب والفنانين والموسيقين..

فأ بداية الكلام عن الرواية ويتكلم عليها كوت سوندرز Kate Saunders الناقد الإنجليزي المعروف.

● يقول سوندرز: إذا لم تختلف الأدواق بين الأولاد والبنات فيما يتعلق

شروط الموافقة المستخدمة عادة
في استعراض كتب الذكور أو
الإناث.

ولنلق نظرة على بعض مؤلفات
الرجال التي توصف بصفات مثل: (مهم
.. مثبّر)، بينما النساء يربت على
ظهورهن بكلمة: لطيف.. نثر بديع..
رقيق.. وما كتابات الكاتبة الإنجليزية
الشهيرة جين أوستن، بما تتصف به
من جزء عادي وبسيط، وصبأ أيضا،
لايزيد عرضها عن بوصتين.. ما هو
إلا محال يقدمه الرجال للمرأة المؤلفة..
وأية امرأة تحاول أن تأخذ أكثر
من هاتين البوصتين فإنها تكسر
القواعد.. وتطلق الكاتبة الأمريكية
ماري جوردون على كتابات النساء
هذه اسم: الرسم بألوان الماء مقابل
الرسم بالزيت بالنسبة لكتابات
الرجال، مع أن رواياتها تستشف
ديناميكية الحب والمأساة داخل
العائلة.

● ويعلق الناقد الإنجليزي:
وتشبا مع رأي معظم النساء الكاتبات
فإنني أعتبر أن في كتابتهن شيئا مميزاً
وكاشفاً وعميقاً وجديراً بالرسم بالزيت.
ولكن قد يكون من الصعب جداً، بالنسبة
لكلا الجنسين أن يتفهما وجهة نظر
بعضهم البعض فيما يكتبون.

● ويستطرد الناقد الإنجليزي:
وفي الواقع هناك كثير من الرجال
يصعب عليهم جداً أن يفهموا لماذا
زميلاتهم من الكاتبات يعجبن جداً بكتاب
مثل كتاب آنيلا بروكنر واسمه: انظر
إلى Look at me أو كتاب A.S.Byatt
(بابت) واسمه الاستحواذ Possession،
أو النساء اللاتي يجاهدن بشجاعة تفهم
رواية جبريل جارسيا ماركيز: مائة

عبد المنعم سليم

والمرأة

به الكتاب للرجال. فهل هذا كله بسبب أن
النساء يكتبن كتابات أقل جودة من
الرجال؟

● ويفسر الناقد الإنجليزي
الموقف كالتالي: إن الفانسية
العظمى من الأكاديميين والنقاد
والصحفيين هم من الرجال، ونجم
عن هذا أن نجد نظام رجالي
للتقييم.. فمثلا الرجال يميلون إلى
الاعتقاد أن الحرب لها وزن أكبر
في التأليف أكثر من مجرد تحليل
وشائج أو تفاصيل علاقة.

وحتى إذا بذلت النساء مجهوداً
لاقتحام عالم الرجال فإنهن لن
يذهبن بعيداً.. فحينما تقوم مؤسسة
الرجال بشرح مثل الرواية
الذكورية فإنهم يضعون بهذا قواعد
لما يسمح للنساء باقتحامه في
عالم الكتابة، ويتضح هذا في

المهندمين، وهؤلاء الآخرين يرغبون في
استعادة من أية قضية.

وعلى هذا المستوى نجد أن هوة
الجنس (أي الكتاب من الجنسين) .. هذه
الهوة نجدها ترفيفية ومشوقة إلى حد
كبير. وهذا بالصبط ما يريده القراء.

أما التطرف في الكيفيات الشعبية
فإنها تثير حرباً بين الجنسين في دنيا
الأدب.

● ويعرض الناقد الإنجليزي
للمشكلة، فيقول:

لقد ظلت الكتابات يشكين لسلوات
عديدة لغيابهن عن حفلات تقديم
الجوائز.. بمعنى أنهن لا يحصلن على
جوائز عالمية، وبالذات جوائز: بوكسر
Booker أو هوابتيريد Whitbread،
ولقد قيمت بعض النساء، في مؤسسة
للتشر المساحة المخصصة لاستعراض
كتبهن، ووجدن أنهن لا يحظين إلا بقدر
ضئيل من اللقد لا يقاس بالمرة بما يتمتع

الإبداع بين الرجل والمرأة

بل إن العناصر الشخصية تدخل في
توليفة العمل الفني.

وهذا ما هي هذه الوسائل أو العناصر
الشخصية التي حولت لوحات هذه المرأة
إلى لوحات دموية؟

● **يرد الناقد قائلا:** لقد اكتشف
أنه في عام ١٦١٢ رفع والدها قضية
على أجوستينو تاسي Agostino Tas-
si التي كانت تدرس معه في ذلك الوقت
لأنه اغتصب ابنته مرات عديدة. وكانت
التسجيعة أن صدر حكم على تاسي
بالسجن. وطبقا لما ذكره Horace Wal-
pole (وهو الكاتب الذي سجل حياة
فنانين أجانب عديدين كانوا يعملون في
إنجلترا) فإن أرتيميزيا كانت مشهورة بما
أحيط حولها من إشاعات بمثل شهرتها
من رسوماها.

والشيء الذي لا يمكن إنكاره أن تاريخ
الفن استغرق ٣٥٠ عاما لكي يعترف
بجدية أعمال أرتيميزيا، وقد أصبحت الآن
مقبولة كواحدة من أشهر الفنانات
وزكتهن حيوية وإبتكاراً وأوسع خيالا
كرسامة في عصرها.

ومشكلتها أو مشكلتنا، كما يقول الناقد،
أنها كانت وحيدة زمانها.

● **ويستمر الناقد:** وهناك قلة من
الفنانات رسمن قبل القرن العشرين، حتى
أنه يصبح من الغباء التعظيم على
أعمالهن، وبالإمكان وعلى سبيل المثال
أن نجادل بأن العدوانية الواضحة في

الفن التشكيلي

● **والآن ننتقل إلى الموضوع الثاني**
في إبداعات الرجل والمرأة وهو الفن
التشكيلي. ويبحث هذا الموضوع
والديمار Waldemar Januszczak
بانوشاك.

● **يقول:** في محاولتنا لأن نقرر ما
إذا كانت النساء ترسم بطريقة مختلفة عن
الرجال، أله من المفيد أن نتذكر أنه كان
هناك اثنان من الفنانين اسمهما
جنطيليتشي gentilechi وركلاما من
أتباع كارافاجيو Caravaggio،
وكلهما كان ذا نزعات بوهيمية وخاصة
في بداية القرن السابع عشر في إيطاليا،
وكلهما أيضا عمل في إنجلترا أيام الملك
شارل الأول. الفنان الأول هو أورازيو
Orazio، والثاني: ابنته أرتيميسيا Ar-
temisia. لقد كان أورازيو (الرجل
والأب) يرسم على نمط موضوعات
كارا فاجيو، أما ابنته فكانت ترسم بعض
اللوحات التي اعتبرت عذيفة ورشدية
الإثارة، ومحملة بسمات نفسية يعطوها
الدم.. يرسم مريضة على مدى تاريخ
الفن كله. إن النماذج التي كانت ترسمها
أرتيميسيا كانت نماذج لأشكال فيها
تقطيع للرهوس.. وطبيعة الحال لم يكن
هذا موقوعا من امرأة رقيقة القلب. ولا بد
أنه كان هناك شيء شخصي يدفعها إلى
ذلك.

● **يريد الناقد التشكيلي أن يقول إنه**
ليس هناك ما يفرق بين الرجل والمرأة

عام من العزلة وكتاب مارتين إيميز
Amis واسمه: المال. وعطما لا يمكن أن
نستمر في هذا دون أن نذكر كتابات
Amis الابن (أي ابن مارتين إيميز) وهو
الكاتب المحبوب لدى نقاد الكتابات
النسائية.

● **ويؤكد الناقد:** هذا نجد المثال
الواضح للفصل بين الجنسين.

● **ويستمر:** وكثيرات من النساء
على أية حال يشعرن أنهن بقرأة رواية
لمارتين إيميز فإن ذلك يوازي القفز
بالصدفة من المجهول.. أي أن ذلك
مستحيل.

● **ويتساءل الناقد الإنجليزي:**
بهذا.. هل تكون النساء وإفقات في طريق
الفن لأنهن يعارضن الدخول في مغامرة
بريئة؟.. هل السلاسة أو الجودة هي
المعيار في توليد الحكم الأدبي؟

● **ويرد الناقد نفسه على**
السؤال فيقول: مع كاتب مثل إيميز،
رغم براعته.. فإن هذا ممكن.. بل يجب
أن يكون. ولقد بينت الكاتبة والناقدة
الفرنسية مارجريريت دوراس Duras
أن الفضل الذريع في قيام الذكور باللقاء
الشهوة على النساء للكاتبين يعتبر بمثابة
غلط فني، لأنه لا يمكن أن يكون هناك
كاتب عظيم بالفعل غير قادر على
التعامل مع نصف الناصر البشري..
وهذا النوع من التمييز، بالإمكان أن
يسبب ثورة في الطريقة التي ننظر بها
إلى الأعمال الفنية، وأنه يجب أن يسمح
للنساء الكاتبات بالحصول على حقهن
العادل من الصفات المعطى.. أو على
الأقل، بالتقدير.

نظرة أرميزيا يمكن شرحها: ذلك أن بحر العنف والصورة النسائية الغامضة التي اكتسحت معارضنا الفنية في السبعينيات والثمانينيات والتي برزت في رسوم **باولا ريجو** Paula Rego من مناظر الزوجات اللاتي يقطنن بيوت أزواجهن على شكل قردة.. تهرن على ذلك. ويمكن لنا أن نرى مقدرة أرميزيا على رسم البشاعة في صور القرن العشرين لدى (سندى شيرمان)، وذلك في رسومات الشخصية التي كانت ترسمها على شكل بقعة قىء!

ولكن هذا الجدل يمكن أن يتحطم حالما ننقى نظرة على رسم فتاة أخرى في أعمالها كثير من الجوانب وهي **gu- dith Leyster** جوديث ليستر، وكانت من تلاميذ **frans Hals**، وكانت ترسم فن البورتريه برقة على النمط الهولندي، وللواقع أن المرء يشعر بشيء من الحزن لدى رؤية أعمال جوديث ليستر التي تميزت بدوح من الاستسلام الشخصي. ولكن في هذا العصر، عصر الإيدز تذهلنا رسوم نان جولدن الحزينة.

● **ويستمر الناقد:** لكن هذا النقاش ينهار إذا كان الحزن الذي أتكم عنه غير موجود في رسوم جوديث ليستر التي تميل إلى مشاهد الحزن الشعري في فنها.. وهذا هو ماتصر عليه كثيرات من زميلاتها النساء في رسوماتهن. وفي الختام فإن الأمثلة المتاحة للفن النسائي قبل القرن العشرين هي بكل بساطة ليست

كبيرة بدرجة كافية تسمح لنا باستخراج نتائج حاسمة أو أكيدة. إن الغضب الذي تتسم به رسوم جانتلوتشي، وتباعد واستسلام ليستر وشاعرية **فيجا لوبيرون** ما هي كلها إلا سمات متكررة للفن النسائي يسهل شرحها من خلال التاريخ الاجتماعي لا التاريخ الجمالي.

إن هذا القرن (العشرين) هو القرن الأول الذي بدأ فيه عدد الفنانات يتماشى في العدد مع الرجال.. ففي معظم معاهد الفن التشكيلي أصبح عدد درسي الفنون من الرجال يقل عن عدد النساء.. إلى أن تتقدم بهن السن فيجبين الأطفال، فتختل النسبة لكن يلاحظ أن قليلاً جداً من النساء والفنانات ينجبن أطفالاً. هذا ولكن ليس قبل انتهاء القرن الحالي يمكننا أن نأخذ أمثلة مناسبة وتغريها للحصول على نتائج صحيحة. أي يجب أن ننتظر إلى أن ينتهي هذا القرن.

الفيلم والمسرح

● **تتكلم عن الفيلم الناقدة جولى بيرتشل:** Burchill. لاحظنا أن التي تتكلم هي امرأة.

تقول: لم نسمع بمخرجة سينمائية على مدى سنوات طويلة سوى العجوز الشيطانية الخبيثة **لونيير فينشتال** Rie-fenstahl التي أخرجت فيلمها الملحمي: **اضحك لمدة دقيقة**، وهو فيلم وثائقي حول أولمبياد برلين عام ١٩٣٦. وبشكل ما، فإن الفيلم لا يشجع على الرؤية، وكأنك تداعب فكرة من أفكار المراهقة.

ثم كان أن سمعنا بعد ذلك بطبيعة الحال، بالمخرجة **دوروثى أربلنار** Arzner وأفلامها المتدافعة عن المرأة مثل: **ارقصي أيتها الفتاة**.. **ارقصي**. ولكن الأمر كان قد استعجب حينذاك، فقد أخرجت **ماي زيتزلنج** Zetterling في السبعينيات.. وقد كانت ممثلة سابقة سويدية. ونحن نتذكرها كبطلة لبعض أفلام الستينيات غير الملونة، وكان البطل أمامها هو الممثل الكبير **بيتر سيلارز**. هذا وقد كان فيلمها الكبير الذي قامت بإخراجه هو أيضاً فيلم عن الألعاب الأولمبية!

وقد بدأ حينذاك أن النساء اللاتي أخرجن أفلاماً كن من الشمال وكن مجنونات بالألعاب الأولمبية، وكن مغرقات بصحبة الرجال الذين يثيرون التقرؤ. وقبل أن نعرف أي شيء عن الأفلام بدأ لنا وخاصة بالنسبة للنساء أن الممثلين هم الذين حصبوا الفوائد، بينما كان المخرجون نماذج ممتلئة من الشخصيات.. ثم أدركنا بعد ذلك أن المخرج هو بالفعل الذي يتولى تدريب الممثل، ويقاد له الأصوات الغريبة التي يقتضيها الدور أو الشخصية، ويقررون قوة عارمة بينما الممثلون هم الذين أصبحوا في نظرتنا شخصيات ممتلئة.

● **وتستمر الناقدة:** إنه صحيح، بصفة عامة، أن النساء لا يمتدحن أنهن يستحقن شيئاً كبيراً من الحياة يمكن الرجال، فالحياة الباذخة للمخرج وكل هذا

الإبداع بين الرجل والمرأة

المال.. وكل هذه السلطة.. وكل هذا الاستمتاع.. تبحر كل هذه الأمور شيئا كثيرا لكى تتطلع إليها المرأة. والسؤال: أفلا تستطيع المرأة أن تكون ممثلة لها كانت جميلة؟ أو مجرد فتاة مسئولة عن السيناريو إذا لم تكن جميلة؟

● **تجيب:** فى الثلاثينيات من هذا القرن، قالت الجميلة فرانسيس ماريون Marion، قالت لشركة مترو جولدوين ماير إنها ترغب أن تكون كاتبة سيناريو ومخرجة ففهم لها بدلا من ذلك عقدًا لكى تكون ممثلة.

● **وتستمر الناقدة:** ولقد شهدت العشرينيات والثلاثينيات مخرجات مثل النيس جاي Guy و: لويس ويبر يخرجن أفلاما قليلة الشأن ضمن إطار نظام الاستوديو، وكانت دوروثى آرلنز Arlner أثناء تلك الفترة تسمح لها بالعمل فى مشروعات قيمة فى أفلام قيمة بنجوم مثل جوان كراوفورد وكاترين هيبورن - وكولدويت كولير. كما أسهمت الممثلة أيدا لوبيثو فى سلسلة من الأفلام بين ١٩٤٩ - ١٩٥٣ وكانت حديث الناس فى ذلك الوقت.. وحتى اليوم. وهذه الأفلام هى: اعتساف ١٩٥٠، وكان يدور حول الاغتصاب، وفيلم غير مرغوب فيه ١٩٤٩ وكان فيلما حول الأمهات غير المتزوجات، وفيلم تعدد الزوجات ١٩٥٣. ويلاحظ أن تعدد الزوجات يعد جريمة فى الغرب.

● **ويؤكد الناقدة:** يجب ملاحظة أن هذه الأفلام التى أخرجتها لوبيثو هى أفلام تدور حول مشاكل المرأة.

● **وتستمر الناقدة:** بعد ذلك لم يحدث أى شيء.. أى توقف تام.. ففى السبعينيات يبدو أن المرأة قد انشغلت بأمر مل العمل وعمل الكعك والطبخ!

وكانت السبعينيات أفضل بقليل حينما ظهرت من إخراج إيلين ماى وجون سيلفر - وجون Tewkesbury، ولكن رغم الاندفاع لإخراج أفلام نسائية (أى أفلام تدور حول المرأة) فى ذلك الوقت، فإنه من المريب أنه لا يوجد فيلم واحد أخرجته امرأة!.. ولذا أن نصيح قائلين: إن الموجة الحديثة من أفلام السود قد أخرجت كلها من قبل البيض!

وفى هذا الصدد تقول ايمى هيكرلينج Heckerling التى أخرجت فيلم (الأوقات السريعة)، تقول: حينما بدلت فى العمل كان هناك عدد من النساء يعملن معى، وبدأ لى أن موجة بروز النساء المخرجات قد بدأت.. فقد ظهرت فجأة مجموعة من المخرجات أكثر مما سبق. ثم تستطرد قائلة: حينما كنت فى معهد السينما فى منتصف السبعينيات لم يكن معى من النساء سوى إيلين ماى.. لهذا بدأ لى أن النساء شرعن فى اقتحام ميدان الإخراج السينمائى، ولكن هذا لم يكن صحيحًا.

● **وتقول كاتبة المقال:** يبدو أن هذا الاعتقاد كان من بين أحلام فتيات

معهد السينما.. إذ الواقع أن معهد السينما بالرغم من كثرة خريجه بعد ذلك من النساء أمثال: هاربر سترايساند - جودى فوستر - ساندرا لوك - ليف أولسان - بينى مارشال - فإن عدداً قليلا منهم أصبحن مخرجات للسينما أو للتلفزيون، أو عملن فى أعمال فنية أخرى فى السينما.

● **ولذا يقول gale Hurd منتج** فيلم الأجانب: لقد كنت أظن فى ذلك الوقت أن هوليوود ستتيح فرصا كبيرة للنساء الإخراج، بل إنى اعتقدت أنهن قد يتفوقن على معظم الرجال.. بل إنى كنت أفضل العمل مع النساء. والواقع أنى لم أفترق على الإطلاق بين الرجل والمرأة فى هوليوود.. إلى أن تركت هوليوود نهائيا.

ويصح هذا أن أنقل لكم مقالته بينيلوبى سيفيرز عندما أخرجت أول فيلمين لها ثم توقفت، تقول: اعتقد أن سبب إيمادى من الإخراج، أن أفلامى كانت دائما تعبر فى جزء كبير منها عن القسوة والفتن.. الأمر الذى أخاف الرجال الذين لم يكونوا راغبين على الإطلاق فى رؤية النساء يتعاملن مع هذه المشاعر.

● **وتكثف الناقدة كاتبة المقال:** إن كلام بينيلوبى ليس صحيحا.. ذلك أنه حينما عرض عليها إخراج فيلم (عالم وين Weyne) وقامت بإخراجه بالفعل، فإن الفيلم حقق نجاحا كبيرا.. وكان خاليا من القسوة والفتن على الإطلاق ولم يخف رجلا واحدا أو امرأة أو حتى طفل.

● **وتصل الناقدة إلى القول** بالنساء المخرجات من حيث المبدأ لا يخرجن أفلاماً نسائية.. لأنه إذا ركزت المرأة على المصراطف والانفعالات العصبية، فإن نصفهن كن سيفقدن وظائفهن بعد إخراج هذه الأفلام. وتستمر: والواقع أن معظم المشاهير الذين أخرجوا الأفلام للنسائية كانوا من الرجال. برز منهم على وجه الخصوص **دوجلاس سريك وجورج كوكار.**

وفي النهاية تقول الناقدة: لا يعيب المرأة أن تكون قد حققت في ميدان الأفلام للنسائية قليلاً من الأفلام للناسخة ولكن مما يعيب الرجال أن تكون كثيراً من الأفلام التي أخرجوها.. ضعيفة.

المسرح

● **بعد الكلام عن السينما نتكلم عن المسرح،** ويكتب عنه في مجال إبداع الرجل والمرأة الناقد الإنجليزي **جون بيتر.** وهو يبدأ مقاله هكذا:

بالنسبة لرجال المسرح في العهد الإنجليزى فى إنجلترا، وبالنسبة لليونانيين القدامى لم يكن للتماؤل حول جنس كاتب المسرحية أى معنى، لأنه فى الثقافتين الإنجليزية واليونانية كان المسرح حكراً على عالم الرجال، بل إن المرأة لم تظهر على خشبة المسرح، لأن ذلك لم يكن مقبولاً من الناحية الأخلاقية.

ولم تشرف النساء على إدارة للمسرح لأنهن فلم يكن مسموحاً لهن بالتدقيق

على وثائق الأعمال. وفى إنجلترا كانت الكتابة للمسرح عملية تجارية بحته بين المؤلفين والمسرحيين ولم تكن هناك حقوق للمؤلفين، وكان هذا معناه أن المرأة لم يكن باستطاعتها أن تعمل ككاتبة مسرحية. وفى أثينا كانت الجمعية العمومية التي تقرر المعونات، ورجال الأعمال الذين يسهمون فى القطاع الخاص.. كانوا جميعاً من الرجال. وعلى المستوى العملى كذلك كانت الكتابة للمسرح مقتصرة تماماً على الرجال، بل أن الكاتب المسرحي كان يقوم بالتمثيل فى مسرحيته كما كان يكتب الموسيقى للكورال، كما كان يقوم بتدريب أفراد الكورس الذين كانوا أيضاً من الرجال.

ويعتقد معظم الناس أن موضوع مسرحية **أريستوفان Lysistrata**.. كان إضراب الناس عن ممارسة الجنس، أما بالنسبة للمحدثين فإن لب المسرحية هو أن النساء كن يحطمن إلى نيل حقوقهن السياسية. كما أعاد الأكاديميون والنقاد كذلك اكتشاف الدراما اليونانية فى القرنين الثامن والتاسع عشر.. وقد أدلهم تصريح **أنتيجونا** أنها بإمكانها أن تعرض زوجها ولا تستطيع أن تعرض أفا.. يعنى إذا فقدت زوجها فإنه يمكنها أن تتزوج مرة أخرى، أما إذا فقدت أخاها فمن أين لها بأخ آخر.

وكان هذا مفهوماً ضمن إطار ثقافة قائمة على أساس العائلة.

● **ويستمر الناقد:** وإذا افترضنا أن تصريح **أنتيجونا** هذا كان صحيحاً فإنه قد يغير التساؤلات الآتية:

١ - هل كانت أنتيجونا امرأة فظيمة أو وحشاً بشعاً؟

٢ - أو هل أراد سوفوكليس نفسه.. هل أراد لها أن تكون وحشاً؟

٣ - وأخيراً هل فهم سوفوكليس ماتشع به المرأة حقاً؟

● **ويقول الناقد:** إن التساؤل الأخير هو المهم، فأنت حينما تمنع هذا السؤال فكأنك تقول ضمناً أن الرجال قد لا يفهمون النساء، وفى هذه الحالة هل بإمكان النساء أن يفهمن الرجال؟..

الإجابة: يتحدث الرجال بإجابات عن مدى فهم كل من **ثيوسير الشاعر الإنجليزي وشكسبير** و**فولوير الفرنسى** و**تولستوى الروسى**.. عن فهمهم للنساء. والنقد أيضاً.. كان حتى رقت حديث نسبياً نشاطاً رجالياً، فلم يكن لدى المرأة الوقت كى تفكر بل ولكى تقرأ ثم تكتب عما قرأت.

● **ويستمر الناقد:** أما اليوم فحين نتساؤل عما إذا كانت روايات معينة قد كتبت من قبل نساء.. لأننا مازلنا نعتقد أن النساء لا يمتلكن قوة الإبداع والتحليل النفسى. بل مجرد القوة البدنية الصرفة التي تمكنهن من الاحتمال على مسابرة مضغوط التحليل والتصوير عن طريق المواقف الدرامية والشخصيات.

● **ثم يستمر الناقد:** والواقع أننا فى معظم الحالات لا نستطيع أن نقطع برأى.. وأنا أعتقد أنه بإمكانى أن

الإبداع بين الرجل والمرأة

حول جلس الكاتب لاداعي له، كما كان الأمر بالنسبة لليونانيين القدامى وكتاب العصر الإلزابيثي... ولكن لسبب معاكس هو: تساوى أعمال الرجل والمرأة وعدم التمييز بينهما.

الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى (البوب)

يتكلم عن الموسيقى الكلاسيكية أو التوسيقى بصفة عامة الناقد الموسيقي المعروف بول درايفر Driver وهو يبدأ كلامه بالآتي:

لا يوجد فرق واضح بين أسلوب النساء في التأليف الموسيقي وبين الرجال، فلا يمكن القول مثلاً: إن المرأة تكتب اللونة الموسيقية بطريقة نسائية أو أن الرجل يكتبها بطريقة الذكر... لأن مفردات اللونة تحكمها قوانينها الخاصة التي لا علاقة لها على الإطلاق بالرمز أو بالصورة المرئية، وهذا لا يعنى أنني أعتقد أن الفنان يستطيع أن يؤلف بين الكلمات أو بين صريات الفرشة بطريقة المذكر مثلاً.

ولعلنا نتصالح هل يجب أن تكون القطعة الموسيقية ناعمة ولطيفة إذا كتبتها المرأة؟

وإنه لمن الغريب أن تاريخ الموسيقى قد كتب في معظمه من قبل رجال... بل إنني أكاد أجزم أنه من المستحيل التعرف على عمل موسيقي واحد عظيم كتبه امرأة. وقليل جداً ماثرى في دهاليز

من كتابة رجال... أي أن عصر الذكورة واضح فيها سواء ضمن الإطار الثقافي أو الصنعة المسرحية... أي قوة الخيال أوسطورة العاطفة، بل إن مسرحية كاريل تششرل والتي اسمها فتيات القلعة شخصياتها جميعاً من النساء... وهي تحو منحى موضوعياً فيما يخص نجسية المرأة.

● واضح أن للنظر إلى إبداع الرجل وإبداع المرأة يختلف اختلافاً كبيراً في المسرح عنه في السينما، وذلك من خلال ما قدمناه أثناء حديثنا عن السينما، وأن المسرح بالرغم من أن دور المرأة فيه في بداياته كانت معدومة، إلا أنه أصبح لها وجود واضح... أي يصعب التفريق أو تحديد ما إذا كان هذا العمل من صنع الرجل أم من صنع المرأة.

وفي هذا المجال، أو تحت هذا الرأي فإن الناقد الإنجليزي جون بيتر كاتب هذا المقال أو هذا البحث يختم كلامه قائلاً:

إننا مازلنا نعيش في عهد الثقافة الانتقالية التي بدأت في نهاية القرن الماضي... أي الثقافة التي لا تزال المصاواة الجسمية (أي كتابات الرجل والمرأة) معترفاً بها، ومازلنا نمدح مؤلفين مثل: بيكر- وتششرل، لأنهما في كتابتهما يتصفان بالخشونة والهمارة... أي كما لو أن كتابتهما من صنع الرجال. ويختد الناقد الإنجليزي قراره الأخير كالآتي: بعد عقود قليلة سيكون التماثل

أفترض، حتى ولو لم أكن أعرف أن مسرحية Tamburlaine لما رلو قد كتبها رجل... ليس لأنها تتحدث عن الحرب والفدوحات التي هي بطبيعة الحال من النشاط للرجالي بصفة أساسية... ولكن لأن التحليل النفسي للشعب الموجود في الرواية رجولي مائة في المائة... وينظر إليه على أنه شيء طبيعي.

كما أن أعمال أول كاتبة مسرحية بريطانية مهمة وهي أفران Aphra Behn تظهر تفهماً مماثلاً لسيكولوجية الرجل والمرأة... إذ زعت ما التصمت به كتاباتها من فسق وفجور؛ المشهورين عنها... وزعت ذلك بالتساوي بين الرجال والنساء.

وحينما كتب سهر ريتشارد ستيل بعد عشرين عاماً من ظهور هذه المسرحية ذلك في مجلة امبكتيتور... كتب يقول: إن الكتابات قد تسمح لهن الحرية نفسها التي للرجال للتعبير عن أنفسهن.

عندما كتب ريتشارد ستيل هذا الكلام كان يعترف بشيء من التنازل والامتصاص أن للنساء الكتابات أيضاً الحق في طرق موضوعات لياحية.

● ويحدد الناقد جون بيتر كاتب المقال موقفه من القضية قائلاً: واليوم... فإن مسرحيات من تأليف شخصيات مثل كاريل تششرل أو تمبر بلوك، وورثن بيكر... لا يوجد بها أي شيء يوحي بأن كتابتهن المسرحية ليست

الزمن شيئا من هذا القبول.. فيما عدا القطعة الموسيقية التي بعثان Hilde-gard من تأليف الألمانية Bingen التي عاشت في القرن الثاني عشر والتي كانت تلحن شعرها الخاص موسيقيا، كما كتبت نوعا من الأوبرا وهي مسرحية تعظم اثنين وثمانين لحدا.

ويعد بلجين جاء عصر مظلم للنساء دام قرونا، ولم يظهر الإبداع النسائي بعد ذلك إلا في القرن التاسع عشر، وكان مجرد محاولات من هنا وهناك.. فمثلا نجد الأخت الكبرى للموسيقى الشهير مندلسون، واسمها فاني (١٨٠٥ - ١٨٤٧) .. كانت لها قدرة لا بأس بها في الأداء والتلحين. إنها في الواقع لم تكن تقل كثيرا عن قدرات أخيها الذي كرس حياته كلها للموسيقى، ولكن تعين عليها أن تجاهد.. حتى سدد رغبات أخيها كي تستخدم قدراتها تلك علانية.. أي أمام الجمهور. وفي حياتها القصيرة تكلت فاني مندلسون من وضع اربعمائة عمل موسيقى.. وما عليها إلا أن نستمع إلى عملها الموسيقي رقم ١١ للبيانو، وكان عملا في غاية الرفعة، ولكنه نشر بعد وفاتها بثلاث سنوات، أي في عام ١٨٥٠، ولم يـُـعرف أبدا إلا في يوم الأربعاء الأول من شهر ديسمبر الماضي في قاعة سانت جون سميث في لندن. وقد قام بالمزف فرقة موسيقى الحجرة بقيادة أمباش Ambache. وهذه الفرقة.. فرقة تكريس وقتها وجهها لعزف أمثال هذه المقطوعات الصافية المجهولة.

● ويستمر الناقد في استعراضه للمؤلفات الموسيقية فيقول: كما ظهرت المؤلفة الموسيقية كلارا شومان (١٨١٩ - ١٨٩٦) .. وقد ظهرت لأول مرة أمام الجمهور كمزلفة بيانو ابتداء من سن الثامنة، ولكن الطريق لم يكن مفروشا أمامها بالررود.. حتى استطاعت أن تحقق أملاها في أن تصبح مؤلفة موسيقية مبدعة، بل خلاقة. ولكي نتعرف على الصعوبات التي واجهت هذه السيدة، يجب أن نعرف أولا أن الموسيقى الألمانية العظيم برامز كان محبا بها وبزوجها روبرت شومان الموسيقي الشهير. ولم تكن كلارا شومان متفرغة كلية للتأليف للموسيقى والعزف.. بل كانت تقوم برواجباتها باعتبارها امرأة.. فحضر على بيت العائلة وتقوم بإعداد الطعام وتنظيف البيت.. إلى آخر تلك الأعمال المنزلية.. لذا يمكن أن نقول أنها عانت كثيرا للوصول إلى هدفها.. بالرغم من أن زوجها روبرت شومان لم يكن من الذين أعاقوا جهدها.. بل كان شديد العون والتشجيع لها.. بعكس الموسيقار العظيم مالار Malher الذي زاول ما يسمى بحقوق الرجولة أو الزوجية فمنع زوجته أما Alma من التلحين!

● ويعود بول درايفر: للحديث عن كلارا شومان، فيقول: لقد أنتجت كلارا شومان كثيرا من الأغاني والمعزوقات على البيانو، وكتبت أيضا كونشرتو للبيانو.. وفي هذا الكونشرتو استخدمت المفتاح الموسيقي الذي كان

يستخدمه زوجها روبرت شومان. كما أبدعت ثلاثية للبيانو. وقد سجلت هذه القطع الموسيقية كلها على الاسطوانات الحديثة التي تدلر بالليزر (C.D).

وقد كانت هذه الأعمال لكلارا شومان مؤثرة ومبدعة وفيها كثير من سمات شومان.

وهنا السؤال: هل نستطيع أن نحدد - إذا ما استمعنا إلى هذه الأعمال - أنها من أعمال رجل أو امرأة؟

يرد بول درايفر على السؤال قائلا: الواقع أننا لا نجد أي أثر للفرقة بين الرجل والمرأة؟

● ويستمر الناقد: هذا.. وابتداء من ذلك الوقت، أي القرن التاسع عشر أصبحت المرأة الموسيقية قوة معترف بها.. حتى رأينا أمثلة كثيرة مثل إيثيل سميث Ethyl Smith (١٨٥٨ - ١٩٤٤) التي وضعت ألحانا لست أوبرات، كما استمعنا إلى جبرين تيلهير-Taille ferre (١٨٩٢ - ١٩٨٣) التي اعترفت بها كواحدة من مجسرة الملحنين المشهورين باسم les six الستة، كما شامندا Lill Boulanger (١٨٩٣ - ١٩١٨) وهي الأخت الصغرى للعائلة الثرية المعروفة ناديا Nadia وقد حصلت ليلى بولانجار على جائزة روما الدولية للإبداع الموسيقي.. ولعلنا كنا نسمع المزيد من إبداعاتها الموسيقية لو أنها عاشت أكثر من الأعوام الخمسة والشرين التي عاشتها.

الإبداع بين الرجل والمرأة

● ثم يطول الناقد بول درايفر بنا إلى أماكن أخرى ليقدم لنا موسيقيات أخريات فيقول: وفي أمريكا سرعان ما بدت النساء للموسقيات في إثبات وجودهن، وها هي ذي مسز ابهى بيتسن ١٨٦٧ - ١٩٤٤ تكتب أعمالاً موسيقية بطموح شديد رغم أن كتاباتها كانت محافظة مثل العمل المعروف باسم جيليك سيمفونى - وكلمة جيليك نسبة إلى مقاطعة ويلز فى إنجلترا وقد كتبت هذه السيمفونية سنة ١٨٩٦ .. ولما كنا نستمع أعمالاً أخرى كثيرة لمسز بيتسن لولم نكن قد تزوجت وأنفتحت خمسة وعشرين عاماً من عمرها فى رعاية بيت الزوجية، والذى أعاقها أيضاً عن الظهور فى الحفلات العامة كمألفة بيانو.

ويستمر الكاتب: كما كانت هناك نساء أخريات ظهرن فى تجارب موسيقية هامة فى الثلاثينيات من القرن الحالى.

وماذا عن الموقف الآن .. ماذا عن اليوم؟

يرد الناقد: اليوم نجد كثيراً من النساء الأمريكيات يلقن الانتباه فى الحصول على جوائز موسيقية مثل Ellen Taaffe المولودة سنة ١٩٣٦ والتي كانت الأولى من بين بنات جنسها التى حصلت على جائزة برولينز الشهيرة بسمفونيتها الأولى التى ظهرت فى عام ١٩٨٢، وجوان تاور المولودة عام ١٩٣٨ وكانت المرأة الأولى التى تفوز بجائزة جرومير

grawemeyer فى عام ١٩٨٧ بعمل أوركستراالى مهم.

● ويستمر الناقد فى القاء الضوء على النساء الموسيقيات فيقول: وفى روسيا كذلك ظهرت نساء بارزات فى عالم التأليف الموسيقى مثل جالينا استوفولسكايا المولودة سنة ١٩١٩، وصوفيا جوبيدولينا المولودة سنة ١٩٣١، وأيلنا فيرسوفا المولودة سنة ١٩٥٠.

كذلك ظهرت فى فنلندا كايا سساريا هو المولودة سنة ١٩٥٢ وقد تميزت بالتأليف للآلات الإلكترونية وكانت مؤلفة رقيقة فى جعلها الموسيقية. بالإضافة إلى نساء بريطانيا الموسيقيات الموهوبات مثل: ربيكا كلارك - إليزابيث ليتونز - إليزابيث ماكونشى وابنتها نيكولا لوفانو. فيليس تيت - جوديث فير.

● ويختتم الناقد الكبير كلامه قائلاً: والواقع أننا لا نجد أية مميزات مشتركة لهؤلاء النساء، وأنا لا أستطيع أن أجد شيئاً نسبياً يميز أعمال هؤلاء النساء .. والنسالة فى غاية البساطة: أن النساء سوف يصلن إلى أمجاد الرجال نفسها فى هذا الميدان، إذا رفعت الحواجز الاجتماعية بين الجنسين .. وهذه الحواجز تكاد تكون الآن مرفوعة ..

موسيقى «البوب»

● وعن موسيقى هذا العصر الصاخبة والطيفة والشاذة أيضاً يتكلم

روبرت ساندال Sandall، ويبدأ كلامه هكذا:

بدأت أغاني البوب بصفة عامة من نساء تحيقات رشقات، ويسمن بالخفة .. يغدين أغاني المراهقات اللاتي يعانين من متاعب الصديق (البوى فريند) بكل ما يحمله من عواطف عاصفة .. بحر من العواطف والحساسيات التى يكتبها المطربات أنفسهن. وهكذا نشأت فرق موسيقية بقيادة النساء من أمثال: چاتيس جوبلين - وجريس سليك - والفنانة الشهيرة جداً أو شهيرة الشهيرات كما يطلقون عليها، تيلما تيرنر التى اندفعت إلى هذا النوع من الغناء دون أدنى تحفظات حتى تحولت فيما تيرنر إلى الرمز الخالد للألونة البارزة المكشوفة.

ثم يقرر: واليوم يصعب على المرء أن يصحرف بدوع الأغاني التى هى فى الواقع قديمة وتحدث عن طول المعاناة بشكل مواصل، وممل أحياناً .. مثل تلك التى نغنيها مسافواً التى بنت كامل شهرتها على رفض فكرة إلحاق العار ببنات جنسها، بل يمكن القول إنه حتى الأغاني المشهورة ل: وتلى هوستون .. بدت وكأنها تسيطر على عواطفها للنجاسة الطريفة نفسها التى سيطرت بها على تقنيات الصوتية.

● ويستمر روبرت ساندال: وبعيداً عن هذه التيارات الحديثة نجد أن هناك قطعاً كثيرة من موسيقى (البوب)

النساء هن اللاتي يستعينن نحو ذلك،
والنقاش في عالم الهوب لا ينتهي حول
الهوية بين الرجال والنساء، والذي يدفع
هذا النقاش نحو استخلاص النتائج هن :
النساء..

ويتضح ذلك جداً فيما تؤديه
المطربة العالمية مادونا من
موسيقى تتميز ببروز رموز
الخصوبة التقليدية لدى المرأة.

**ويختتم روبرت ساندال مقالته
بقوله:**

ومن أبرز ما ظهر في العام (١٩٩٣)
في ميدان البوب معزوفة فردية باسم:
آلهة الجمال *Venus as a boy*، وهي مقطوعة تغنى في صوت
عاصف تؤديه امرأة شابة: Bjork
Gudmundsdottir وهي تشبه في أدائها
صوت الطفل.. فهذا صوت عفيف جداً
ولكنها عندما تؤدى الأغنية فهي تؤديه
بصوت طفل.. إن التناقض واضح
وضوحاً شديداً.

أليس كذلك؟

وهكذا ينتهي موضوع الإبداع بين
الرجل والمرأة في الرواية، والفن التشكيلي
والفيلم، والمسرح، والموسيقى، وموسيقى
البوب.

● ولكن هل انتهى الموضوع حقاً؟..

رأى أنه لم ينته بعد وما زال في
جعبة الزمن القادم شيء كثير.. فهل
هناك من يستطيع أن يتنبأ به؟ ■

موسيقى (البوب)، حيث كنت ترى فيما
مضى أن النساء مبهلات أو مهشحات أو
أنهن غير مهتمات. أما اليوم فالوجود
النسائي قوى ويصعب تصنيفه.. فنشأت
الآن فرق نسائية مثيرة، ورغم أن هذه
الفرق لا تكون أحياناً بنفس إثارة مثيلاتها
من فرق الرجال. وظلت بطلات العزف
على الجيتار نادر، بينما تشكلت الفرق
النسائية لموسيقى (البوب) وموسيقى
الزواج بالنساء بشكل واضح.

● ويؤكد الناقد: وكان بروز
الديسكو أيضاً عاملاً مهماً في إيجاد
المزيد من العمل للنساء اللاتي فُشن فقط
في مجال موسيقى التقنيات الإلكترونية
حتى الآن.. فشن في إبراز المقدرة
والبراعة، وهذا موقف يعكس استمرار
سيطرة الرجال على إدارة ستوديوهات
التسجيل، ولا يزال العالم في انتظار فرق
من هذا النوع تكون قائمة كلها على
أساس الجنس النسائي.

● ويحدد الناقد روبرت ساندال
الموقف بين موسيقى الروك
وموسيقى البوب، فيقول:

إن مجرد تنوع الأنغام والألحان
والأصوات التي تنتجها النساء الآن يدعم
الفكرة القائلة: إن التفرقة للقدمية بين
موسيقى الروك للرجال وموسيقى البوب
للنساء بدأت تتداعى، بل وربما نصل في
القريب الماثل إلى مرحلة لا يمكن فيها
التفرقة بين الهوب النسائي والروك
الرجالي. وفي الوقت الحالي نجد أن

تعرّفها وتقديرها وتؤيدها نساء، يصعب
مبها التفرقة بين آراء الرجال. ونحن
نعرف جيداً أنه في الماضي لم تكن أنامل
النساء تلمس أوتار الجيتار الكهربائي،
ولكنهن حينما يلعبن هذه الأوتار ويخرجن
أنغاماً عذبة لذينة.. علماً بأنهن كن
يخفن في السابق خلف شعورهن
الطويلة كعازفات آلات مثل الهارب
والتشيللو وما هو أشبه.. وكن في الواقع
يقمن بصفة أساسية بالغناء فقط أكثر من
العزف. وفي ألام العالي بدأنا نشاهد
النساء يعزفن معزوفات من موسيقى
(البوب) تكسم بحضوراً شديدة تهز
أركان قاعات الموسيقى في جميع أنحاء
العالم، أما الفرق القديمة التي لم يكن بها
سوى امرأة واحدة على الأكثر فقد بدلت
في الزوال لأنها أصبحت لا تتماشى
والمرور ولا مع (المرحلة).

● وماذا عن الفرق الحديثة؟

يرد روبرت ساندال: في الفرق
الحديثة تجد عازفة مثل بولي هارفي
وهي من أشهر عازفات الجيتار تعان أنها
لا تفكر في نفسها كأمراة على الإطلاق.

وكان لهذا الرفض في دخول حرب
الأجناس أثره في إحداث ثورة، أما فرق
للنساء التي برزت مع طبقة عازفي سنة
٧٧ مثل فرق: *the slits Raim coats*
على سبيل المثال، فقد كانت باردة
وهادئة، بل كما يقول بعض النقاد: إنها
نسائية.

● ويستمر الناقد: وهكذا تستمر
الموجات، الواحدة تلو الأخرى في ميادين

أنوتة الإبداع وأبداع الأنوتة

والمجون.. ما بين آلهة مجنحة... وما بين أنثى تم غزوها والاستيلاء على مغاليتها غير أننا لم نصنع كثيراً لصوتها هي، صوتها العميق، القادم من طمس أنوثتها، يريق بصرها، كونها الخاص.

نعم هناك من قدم ديوان الخنساء، ومن أخذ بيد رابعة العدوية إلى سماء الأسطورة، ومن وقع في حب قصائد ولادة، ومن تحدث عن شاعرات العرب، غير أن الأمر كان في مجمله عملية تزيين حضارية أكثر منها دراسة جادة لصوت المرأة في الشعر العربي.

لم تنطق حواء بصوتها كثيراً. كانت ببغاء آدم أحياناً، وشهرزاد شهريار أحياناً أخرى. تلك المهمة التي ترده ما يقال عنها بصوت الأنوتة وذاكرة الذكورة المبرزة، والمتباكية، والغائبة التي تصبغ الكلمات ليكتسب جسدها لينة جديدة في لسان شهريار. هذه هي الشاعرة العربية إلى حد كبير.

نعرف صوتها القادم عبر القرون الطويلة من دموع الخنساء، وأغاني النقيان والجواري، ومحاورات ولادة وابن زيدون. سمعنا صوت الأنثى في صلاة العذريين، وفي انتصارات فحولة شعراء الغزل

الشاعرة العربية المعاصرة

والبحت عن الذات

ظبية خميس

ساحته منذ زمن تاركاً بعض الشذرات هذا وهناك، غير أن عاتشة استطاعت أن تترك لنا بعض الحراكم الذي يسمح بدراسة تلك الدنونة القادمة من نهايات القرن التاسع عشر.

وإذا كان البارودي، رائد المدرسة الإحيائية في الشعر العربي الحديث، فإن عاتشة التيمورية قد فعلت ما يقترب من ذلك داخل عالم الحريم الشعري.. ليمزج صوتها مرتين أحياناً، جذلاً أحياناً.. لكنه صوت أراد أن يحيا وأن يكون.

وإذا كان الثالث الأول من هذا القرن

في الشعرية للعربية المعاصرة، ذلك أن هذه الأصوات رغم رقتها المكسورة، كانت بمثابة البدايات الأولى والساطعة لفتح بوابات الشعر الموصدة داخل كائنات الشعر العربي الأنثوية.

إن الزمن الذي يؤرخ لدور البارودي وشوقي يقدم على حياة تجربة عاتشة التيمورية، تلك الشاعرة التي كتبت من وراء حجاب، لتعترك لنا تجربة ثرية، متميزة، منحنا إمكانية أن نسمع إلى دنونة عود خاصة ترنم فيه صوت زمها، قلقها، نمرها الخاص، وبالتأكيد، بداية خطاب يتجدد، وكان قد غاب عن

بقطة الأنثى.

في هذه الدراسة أقدم صوت الشاعرة العربية التي استيقظت في الزمن الجديد. تلك المرأة التي تضاءلت في نهاية القرن التاسع عشر، وتلك الشاعرة التي قررت أن تغير أمواج الشعر العربي في منتصف القرن العشرين، وأخير (المرأة الخضراء التي أرادوا لها أن تكون شجرة الشوك، فقررت أن تزهو صافير الجدة على غصونها.

أختار أن أقدم في هذه الدراسة لثلاثة نماذج شعرية، إنسانية صنعت تاريخها



مي زيادة



فدوى طوقان

أنها بداية هذه الموجة في العالم الشعري العربي الجديد. ربما جاء الوقت الذي تركت الموجة فيه حضن نازك وذهبت إلى عالمها المفتوح وكاناتها المفاجئة، غير أنها وفي لحظة زمنية كانت هي نازك الملائكة التي لم يخفها وجود السياب، والبياتي، وصلاح عبدالصبور وغيرهم....

ومن قمم المارد... ذلك الذي ألفته ذاكرة المرأة الشرقية حيث صوت المرأة صرورة... وحباتها دور مرسوم... وحضورها تجسيد لكلمة الأب، كن... فيكون، جاءت الأنثى الخجول التي قالت

زهادة بحضورها الأدبي الشفيف، والقوى في الوقت نفسه، أفرغوا مكاناً في الذاكرة لتلك القادمة من أحشاء الشعر العربي الذي ارتبط دائماً بفكرة الفحولة الشعرية.

ثم أتتهم هذه الفارسة لتبدأ ما لم يفرغ الشعر العربي الحديث منه بعد: «نازك الملائكة، الشاعرة التي قالت لبحور الشعر العربي: تعالى إلى فانا سأعبد ولادتك وترتيبك من جديد... كفاك فحولة وخذى من أنسة الوجود بعض الشيء». دارت المحارك... وكثر الجدل حول بداية الشعر الحر، إلا أن نازك الملائكة بعناد المعارف والقادر ككتبت وتقدت. وقررت

هو زمن صرخات التشوير الشعري والخروج من إرث التقليدية، كما قد صالت وجالت أصوات العقاد، والمازني، وزي مبارك، ومدرسة أبولو، وشعر المهجر، وجماعة الخبز والحرية... وكما قد تحققت نصوص السياب، والبياتي، ونزار قباني، وصلاح عبدالصبور، وغيرهم، جاءت من لم يسبقها إلى هذه الساحة: «مسي زوسادة، التي أثرت زمنها بشاعريتها ونصوصها الثخيرة، وشغلت الساحة الأدبية العربية بحلمها في التعبير والتفوير الفني والأدبي. إن من أنهكهم مسي

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

المازنى وكذلك كتاب «الشعر غاباته ووسائله، للمازنى، وكتاب «الغريال، لميخائيل نعيمة، لتكون هذه الكتب، فى أوائل القرن العشرين، بمثابة للتبدييات والإشارات الأولى لضرورة تأكيد المشهد الشعرى العربى والخروج به من باب التقليد إلى باب الإبداع... جره من الأزمنة المحملة إلى الزمن المعاش».

جاء كتاب «الديوان، الذى تعددت طبعاته ووصلت إلى الطبعة الثالثة عام ١٩٢١، ليكون كما قال مؤلفاه «موضوعه الأدب عامة، وجهته الأمانة فى المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة، وأنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسرع اتصالها والاختلاط بينهما» وأن هذا يكن على أساس مذهب أنسانى، مصرى، عربى، لتعظيم الأصنام الباقية».

جاء هذا الكتاب ليحاول صدم تجربة الشاعر أحمد شوقى بشكل خاص كرمز للتقليدية. وفى هذا المناخ من التحدى جاء ديوان شكري «صنوه الفجر، ليكون باكورة إنتاج جديد كثرت اختلافاته فيما بعد وتعددت مساراته وانفترقت إلا أن البداية شهدت حماسة كبيرة لتغيير المشهد الشعرى العربى. أما مدرسة المازنى الشعرية وفى بداياتها فقد رأت أنه فى مصر نما تيار تقليدى رأى أن النهضة العربى أن تنهض إلا على مثل التراث العربى القديم نمشلا وأصا، ثم بعته من جديد، ومثل ذلك فى تجارب النابردى، وشوقى وحافظ إبراهيم، وكان فى مواجهة هذا التيار فريق آخر كان يرى أن البعث لا يمكن أن يتحقق فى العودة إلى الزمان، بل بمواكبة التطور

للقد المتحررة نسويًا، وأخذ هذا الفرع مساحات أكاديمية واسعة فى عدد كبير من الدول الغربية، غير أنه وفى عالمنا العربى الذى مازال يسوج أساطيره الأدبية بالفحول للعربية، مازال هذا الأمر يمسك عن الخاطر، وخاصة فيما يتعلق بدراسة صوت للشاعرة العربية، إذ يبرز غالبًا فى هذا المنحى نوع من الهيمنة الأدبية الذكورية الخاصة التى تأخذ شكلًا منطوقًا يحاول أحيانًا أن يسطر هيمنته عبر دور العرب المبارك لتجربة أدبية عربية ماء، أو الجلال المشغول دائمًا بإبراز عيوب ووهن شهرزاد الجديدة. إن مصادر الدراسات النقدية الجادة الخاصة على سبيل المثال بتجارب كل من الشاعرات الثلاث ضمن هذه الدراسة تكاد تكون نادرة وصغيرة قياسًا بحجم تجاربهن وأثرهن على حركة الشعر الحديث المعاصر. من هنا سيجى الاعتماد وبشدة على مضامين نصوصهن أكثر من الآراء التى دارت حولهن.

هوج الزمن الشعرى.

بين زمن الإحيائية وروادها من الشعراء مثل النابردى وشوقى، وزمن الحداثة الشعرية العربية، كانت هناك أزمنة أخرى تتحمل وتصارف أن تطرح صرخاتها باهتة عن رؤى جديدة لمستقبل الشعر والأدب العربيين، وفى تخفيض لهذا المشهد الفكرى سأحاول أن أعرض صورة ما عبر الدراسات النقدية العربية المختلفة لحركة الشعرية العربية فى الزمن الحديث.

صدر كتاب «الديوان» لعباس مصود العقاد وإبراهيم عبدالقادر

ولا... بل أنا أكون». فدوى طوقان امرأة الرحلة الجبلية الصعبة والى كان عليها دائمًا أن تواجه أكثر من احتلال: احتلال الأسرة والسلطة الأبوية، احتلال التخلل الاجتماعى والمقاليات المتحررة، احتلال للوحدة والجرأة والاختلاف، وأخيرًا الاحتلال الإسرائيلي لوطنا.

لقد اخترت هذه النماذج الثلاثة رغم وجود عديد من الشاعرات العربيات فى أزمنتهن، غير أن تجاربهن الثلاث هى تجارب واضحة، ومميزة وتعمل تراكم المحاولة والوجود، لتدرس ذاكرة ما للشاعرة العربية للشاعرة، على الأقل فيما يختص ببدايات الصوت الخاص، خطاب الصرخة، والألم، والمذبات التى ستلتجر بوضوح وجرأة أكثر كلما تقدمنا فى زمن الشعر العربى الحديث، حيث الشاعرة تبحث عن قسب فرحها وأنسها وجودها فى تاريخ أبهى كان دائمًا ملجأً للفتوة الذكورية الأدبية العربية.

شرك الفحولة.

لم تكن الدراسات النقدية العربية المعاصرة كثيرًا بتجربة الشاعرات العربيات رغم وجود عدد من الفاعلات مثل خالدة سعيد، وهمنى العيد، وغريال شروبل، وغيرهن. وإن كان بعض الاهتمام قد انصب على الروايات والقصاصات العربيات، وخاصة فى دراسات ومقالات كل من غسانى شكري، وهوج طرابيشى وغيرهما. ولعل دراسة النص الألبى الذى تكتبه المرأة هو حقل جديد من حقول المعرفة الحديثة، حيث برز من حقل علم الاجتماع الألبى فرع جديد هو دراسات

الأدبي الحديث، والأطلاع على المستجدات الحضارية العالمية، فانكب على دراسة الفكر الغربي، وتحميداً الإنكليزي، ينهل منه ليرسم معالم الفكر العربي الحديث.

ولقد تمثل هذا التيار بمدرسة الديوان وأساطيلها: عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الرحمن شكري.

وفي هذه التجربة تردت مصطلحات مثل الشعر المرسل، والشعر المزوج، وجاء مفهوم «أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لأن وسعها ويحس أشكالها وألوانها، وأن ليست ميزة الشاعر أن يقول لك عن الشيء، ماذا يشبه، وإنما ميزته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، كما قد جاء في كتاب الديوان ومن هذا المنطلق نوع شعراء مدرسة الديوان في القوافي الشعرية ضمن القصيدة الواحدة، وتصرفوا في الشطور والأوزان، وجددوا في شكل القصيدة العربية المتراث.

وفي الزمن نفسه كان جبران خليل جبران يصنع تجربته الخاصة في نيويورك ويصحبه شعراء مهجريون آخرون، ويصحبهم ميخائيل نعيمة كي يحطموا أصنام التقليد ويفتحوا أفقاً جديداً للروح الشعرية العربية. لذلك كان من الطبيعي أن تكون في مقدمة كتاب «الزبال» لميخائيل نعيمة، والذي كتب في نيويورك بأمریکا، مقدمة مكتوبة بقلم العقاد الذي كان يرى، أيضاً أن الشعر الصحيح هو شعر الحياة والذي شارك ميخائيل نعيمة رؤيته، لذلك قال في

المقدمة «رؤيته يعنى على الشعر الرث الذي تركنا بلا شعر، ولم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا». فقد أراد نعيمة من الشاعر أن يكون نبياً، ومن الشعر أن يكون وحياً وإلهاماً، لذلك كتب كتابه الشهير «ذا» في غاياته لغزيلة الناس والكذب والآراء ليقيم «صورة المضارب بالمعول في أحشاء الفراغ». جاء نقد ميخائيل نعيمة للشعر العربي العربي من إيمانه بأنه من سلالة قوم «هم إذا مات منهم شاعر قام شاعر». فكان أن رأى أن جهلاً محي الشعر الحقيقي ومزله في عالم الأدب قد أوصلنا إلى ما نحن فيه الآن من وفرة «الخطامين» وقلة الشعراء، وغداً بالقصائد وأفقرنا بالشعر... وبالإجمال: الشعر هو للحياة باكية، وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولوة ومهلهة، وشاكية ومسبحة ومقيلة ومبدرة. الشعر رافق الإنسان من الهمجية إلى البربرية إلى الحضارة إلى مدينة اليوم... وأن الشاعر الذي يستحق أن يدعى شاعراً لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختبره قلبه حتى يصبح حقيقة راضية في حياته ولو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته. الشاعر لا يصف إلا ما يدركه. بحواسه الجسدية أو بلامسه بروحه. لسانه يتكلم من فضلة قلبه... الشعر خادم الحاجات الإنسانية.. والشاعر نبي وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن.

التمرد: القلق والحلم.

كانت هذه هي بداية المطالبة بتغيير المشهد الشعري العربي هذا المشهد الذي سبقه صوت عائشة التومورية وتبعته ضربات المعول التي صنعتها نساك

السلالة، وتبعها خفقات فدوى طوقان. لقد سار ذلك المشهد طويلاً ما بين الرومانسية ومشهد الحداثة، والواقعية الاشتراكية، والسرالية وغيرها.

وجاءت المجلات الأدبية لتشارك في تلك المسيرة بخطوات مختلفة فكانت مجلة الحداثيين العرب «البشير» عام ١٩٤٨ ومجلة «الأدب» التي حملت لواء الشعر الحر وقدمت تجربة نساك «السلالة» ونيار الواقعية الجديدة. وقد ذكر شكري غياد في كتابه «الذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين أن مجلة الأدب صنعت مناخاً للشعر الحر الذي أصبح منذ أواخر الأربعينيات نمطاً من النظم اتبعت معظم الشعراء الشبان، وفسر ذلك بأنه وافق حالة عامة من الغليان الفكري والوجداني دفعت كثيرين إلى هذا النمط لأنه كان شكلاً جديداً اقتضاه حساسية خاصة. كذلك جاءت مجلة (شعر) عام ١٩٥٧ ليؤسس فيها الشاعر يوسف الخال لقصيدة الشعر ومعه أدونيس، وعدد كبير من الشعراء الشبان آنذاك وقد قامت هذه التجربة على عدد من المبادئ التي أعلن عنها أصحابها وهي: وهي التراث الروحي... العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دونما خوف أو مسابرة أو تردد، والغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأروبي وفهمه، والتفاعل معه، والإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة. وجاءت آراء أدونيس وفخالة وغالدة سعيد في هذه التجربة بفكرة

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

العلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي لل فرد.

فوس قزح الحريات

إن دراسة نص الشاعرة والكاتبة العربية تأتي ضمن إمكانيات منجز الحديثة في الشعر والأدب العربيين حيث لا يمكن لأسنة وعصرنة النص الجديد أن تغفل عن صوت المرأة كمشروع منحصر نادت به الأفكار والحركات الاجتماعية العربية والعالمية خلال القرنين الأخيرين من هذا الزمان، وإذا كانت حرية المرأة مطلب تردد على أفواه مفكرين من أمثال قاسم أمين، وطه حسين وسبقهم إلى ذلك شيوخ دين وعلم مثل رفاعة الطهطاوي، ومحمد عبده، ضمن الحركة الإصلاحية العربية.. بل إن هذا الصوت غنى حتى بالصلوات السياسية ضمن مؤتمرات وبيانات حقوق الإنسان، والتي مازالت مستمرة في مطالباتها بحقوق المرأة في العالم. لقد انشغلت نوال السعداوي بدراسة الواقع النفسي للمرأة العربية، وكذلك فعلت فاطمة المرنيسي في بحثها ضمن الواقع الاجتماعي للمرأة، أما الأدبية العربية فإنها سجلت عبر صبر دموب وحركة مثالية ذاكرة المرأة العربية الحديثة، وقد استطاعت أن تعقب ذلك ضمن النصوص الأدبية وخاصة في القصة والرواية، كما قد فعلت غادة السمان، وحنان الشيخ، وكوليت حوري، ولطيفة الزيات، وليلي العثمان، وخنائية بلونة، عشرات الأدبيات العربيات بدءاً من مي زيادة وانتهاءً بجول جديد مازال يشق طريقه في الواقع المعاصر الذي أصبح مهتماً بسماع صوت العبد بدلا من ترديد أوامر السيد.

وبوجود عوامل التضامن الصامت بين عدد من الشعراء والنقاد المزمين بهذه الحركة، ودور المجلات، ودور النشر، فقد نشطت حركة التشكيك ضد هذه الحركة الشعرية. ولطفا ما زالت تحمل بعض الجمر إلى زمننا هذا. فلقد تم تصوير هذه الحركة الشعرية الجديدة على أنها مؤامرة لهدم اللغة العربية، وأن الشعر الجديد هو شعر عاجز، وكثرت العداوات ضد هذا النوع من الشعر ليشمل حتى شخصا كان ينادي بالتجديد في بدايات القرن مثل العقاد، وغيره في مصر (مثل عزيز أباظة وصالح جودت)، وتتراجع نازك السلائكة عن عدد من آرائها في الثلث الأخير من القرن العشرين.

غير أن تطور حركة الشعر الجديد وجدت عوامل عديدة ساندت اتجاهاتها مثل طبيعة العصر الجديد وثرواته العلمية والاجتماعية، والقضية الفلسطينية، والتغيرات السياسية في العالم العربي، والثورات، وربط الشعر بالحركات التحررية في العالم، وغاية حقوق الإنسان، والأديولوجيات، والمزوجة بين فيوض العقلين اللاواعي، والواعي، والتأكيد على فردية وذاتية شخصية الشاعر في العالم الحديث.

وكما يقول محمد بنيس في كتابه «حداثة السؤال» جاء زمن ليهي «استمرار سلبى لصوت الصوتي بدل أن يكون استخدما لما لم يوجد بعد، للمهم، المتسى، الملوع، للغريب». وفي مقارنة بين قصيدة الذاكرة وقصيدة العلم يرى أن الكتابة، حين تختلف في قصيدة الذاكرة وقصيدة العلم، تلتصق بالملوس والمحسوس، تنمر استبداد الذاكرة، تحاور

نقل حقل المقدس والسرى من مجال العلاقات والقيم الدينية والماسوية إلى مجال الإنسان والشجرة والمعاش. هذا الذي أدى إلى التصديق حسب رأى عياد داخل الذات العربية بين «الأنثى الأبوية» وهي المقدسات للمروفة وأنا الابن، التي تمد امتداداً للأولى وتقتضى لها في الوقت نفسه. وقد أهمل هذا الرأى أنا. الإبهة، الذي سيؤكد وجوده كثيراً في النصف الأخير من القرن العشرين.

وقد درس «إحسان عباس» اتجاهات الشعر العربي المعاصر ليؤكد على روح الثورة الشعرية العربية حيث رأى أن ربح الثورة التبعثت لتحطم الانضباطية في الشكل، وكأنما كان الشعر يغتسب عن طريقة تخلصه من الشكل الصارم. ويرى أن ما «يميز هذه الحركة عن كل ما سبقها أن اعتمادها للشكل الشعري الجديد أصبح مذهباً لا استطرافاً، وأن إيمانها بقيمة هذا التحول كان شمولياً لا محدوداً، وأن أفرادها في حماسهم لهذا الكشف الجديد رأوا ومازالوا يرون - عدا استثناءات قليلة - أن هذا الشكل يصلح دون معاهد وعام لجميع أنواع التجربة الإنسانية، إذا أريد التعبير عنها بالشعر.

وفي هذا الإطار تحدث الكاتب، أيضاً، عن تجدية نازك السلائكة ومقدمة ديوانها «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩ حيث شرحت أهمية وقوة الإحياء والإيهام، والإيمان بضرورة الثورة الشعرية، والتغيرات التي ستحدثها، وأسهمت في شرح ذلك ضمن كتابها النقدي «فضايا الشعر المعاصر».

ولم تكن هذه الدعوة لمر سلام رغم

وإذا كانت الألفي هي الموضوع المستمر في روح الشعرية الغربية منذ البدء وحتى الآن في نصوص الشاعر العربي الذي نطق باسمها كثيراً سواء في شعر عمر بن أبي ربيعة أو نزار قباني فإنها كانت غالباً الموضوع، والمشية، الطبيعة والأرض التي تخطب المخيلة، الملهمة، الغائبة، والملاك... وعينا، ربما، أن نبدأ من مطلق معجزات العداة المصرية أن نستمع إليها لاكمفعل به بل كفاعل، ككيبوة، وصوت، وواقع تم تجارزه كثيراً، وعليه، أخيراً، أن يقول أنه الخاصة، ذاتيته، صرخاته، وهمساته، أشراقه، وأحزانه.

عائشة : الشاعرة التلي

القاهرة في منتصف القرن التاسع عشر ذلك الخليط التركي - العربي الأوروبي . الحركات الإصلاحية وبداية انسلاخ زمن مضى من زمن يحيى . المرأة وراء الحجاب والتقاليد التي تحكم تقسيم عالم المرأة والرجل والطبقات الاجتماعية . في هذا المجتمع، وذلك الزمن من عام ١٨٤٠ ولدت الشاعرة عائشة التيمورية لمستقبل مولد القرن العشرين وتوفى عام ١٩٠٢ ميلادية . عن هذه الشاعرة جاء في مقدمة ديوانها حلية الطراز، شهادات من جاء بعدها عنها، كما تضمنت مقدمة الديوان دراسة مستفيضة كانت هي زيادة قد قدمت في كتاب مستقل عن عائشة التيمورية، وتكاد هذه الدراسة تكون الوحيدة، والأمم في حياة وشعر عائشة التيمورية حسب علمي .

تقول الأميرة «قدرة حسين، عن عائشة في مقدمة الديوان:

«كانت النساء - ولأسيما الشاعرات مذن والمؤلفات - يمشن في جو من التحفظ والحجاب (ص٤) ... فلعينا أن نزن هذم الشاعرة الجاللة نميزان يعرف كيف يقدّر ما بيننا وبين الجدل الماضي من تفاوت أو ما كان يغشى المرأة وقدن على وجه خاص من استتاره» (ص٥)

ويقول خليل ثابت باشا في المقدمة نفسها:

«نشأت السيدة الراحلة عائشة التيمورية في بيت كل من فيه يشد العلم ويميل إلى الشعر والأدب، فكانت روحاً شاعرية تثبت في النفوس النشوة النقية من طيب الضنى وحلاوة السبك وجمال النظم... إنها كانت تنظم الشعر بالعربية والفارسية والتركية» (ص٧) .

وقد جمعت الشاعرة في أصولها بين الأعراق الكردية، والتركية، والجرسية وكانت عربية في ثقافتها ومنشئها، وإن كانت قد كتبت الشعر باللغتين الفارسية والتركية إلى جانب العربية، أيضاً، وقد تركت عائشة التيمورية الكتابات التالية:

- ١ - ديوانها العربي «حلية الطراز» .
- ٢ - ديوان الفارسي «إشكوفه» .
- ٣ - رسالة «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» .
- ٤ - رسالة «مرآة التأمل في الأمور» .
- ٥ - رواية تمثيلية هي «اللقاء بعد الشقات» .

ويذكر حفيدها «أحمد كمال زاده، في مقدمة الديوان بأنها قد أسيت

بمرض أصاب المخ واستمر أربع سنوات، لم تستطع معه مواصلة نشاطها الأدبي، حتى قبضها الله إلى رحمته .

وفي مقدمة الكتاب تطرح سهير النكلاوي رؤيتها لعائشة وشعرها فتقول: إنه إذا كان ديوان عائشة شعراً حقيقاً بالدريس فإن حياتها هي أيضاً شعر حقيق بالدرس (ص٢١) .. إن عائشة حطمت بشعرها قيوداً أفعالته عاطفة ورقفت في أسلوبه، ولكنها حطمت في الحياة قيوداً أعنف وأشد أثراً، فلقد صيرت بحياتها مثلاً على أن العلم لا يضر المرأة وإنما هو رفيع من شأنها، وكتبت الشعر باللغات الثلاث، بل كتبت الشعر الذي يعبر عن عواطفها، وتلك العواطف التي كان لا يليق بالفتاة أن تبوح بها، وإنما كان عليها أن تحب وتكره من وراء ستار، أما أن تقول ما يقول بخاطرنا، أو تصور خلجات نفسها، فهذا ما لم تكن تستطيعه فضلاً عن أنه لا يقبل منها . ص٢٢ .

وهذا ديوان عائشة تغاريد المجر وشعر الدور لا يختلف كثيراً عن سائر تغاريد الطيور التي تغرد معه . ولكنه ينفرد بلا جدال في صوته الداعم العنن لأنه كان صوت امرأة أي امرأة» (ص٣) .

وقد عرضت بنت الشاطي إلى حياة عائشة التيمورية في مقدمة الكتاب، أيضاً، وتحدثت في البيئة التي عاشت فيها الشاعرة ودور الأم السليبي في حياة عائشة حيث حاولت أن ترسخ في عائشة الدور الاجتماعي التقليدي للبت مما كان من الممكن أن يتسبب في خلق مربة عائشة الفنية لولا وقوف والدها

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

معها وتحقيق رغباتها في التعليم عبر تزويدها بالمعلمين والكتب. وقد نظمت عائشة الشعر قبل زواجها وكثبت لهم قصائدها المتداولة في الذائكرة الأدبية والتي يقول مطلعها.

بيد المغاف أصون عز حجاجي

ويصمتي أسمر على أنرابي

ويغكرة وقادة وقريرة

نقادة، قد كسكت أدابي

ولقد نظمت الشعر شيمة معشر

قبلي، ذوات الغدر والأحساب

وكان زواج عائشة في سن الخامسة عشرة سبباً لانفصالها المائلي بزوجها، ثم أولادها فيما بعد، ولم تعد إلى كتابة الشعر إلا بعد زمن طويل كان الأبناء فيه قد كبروا.

وتقول بنت الشاطئ عن هذه المرحلة في حياة عائشة (ص ٢٨).

«نعم هجرت الإنشاد وشغلها حياة الزوجية والأمومة عن النظم، لكنها أتتتها من الأعباء والملاذات والهموم ما هذب حسنها وأرهن وجدانها، وأضجع للمربة الكاملة فيها.

وهكذا كان ذوقها الأدبي يرق، ويصغر، ويصغر بفضل التجربة الكبرى: تجربة الأمومة، والزواج. هكذا كانت صوبتها الفنية تزيد على الأيام قوة ونعوجاً حتى إذا لاحقت الفرصة ونهيا الطرف، بدت «الشاعرة» التي ظن أنها وُدت في المهدي، وانبعثت نعماتها تحمل طابع الأنثى وتغنى الحب والحياة في حرارة وثقان واستفراق:

حسبي من الحب ما أنصني إلى تنفي

وما لقيت من الآلام والسقم

إن تجربة عائشة هي تجربة الأنثى التي عاشت في ظلال المسؤولية العائلية وفهمت أنوثتها بهذا المعنى، وكانت قصائد الحب الكبرى في حياتها هي قصائدها في للزنا، وبخصوصاً رثاء ابنتها توحيدية وترى بدت الشاطئ أن تلك المحنة قد صنعت من عائشة «الشاعرة الكلية، وخاصة في قصيدتها التي يقول مطلعها

جاء الطبيب صحنى ويثر بالثفا

إن الطبيب يطبه مغرور

ولعل هذه التجربة، وغيرها من أفعال الزمان جعل معظم قصائدها في نهاية حياتها، قصائد شكوى وبكاء وزهد كقولها:

كم قابلتني روجها سحرًا

بطينة السير ترمي بالشرارات

لاقيتها بجميل الصبر من جلدِي

ويت أسقى اللرى من حولى عبراني

أقرم والصنم تطوينى نوابه

طى السجل، ولم أسمع أُناني

ولم أزل أشكى بلى ومظلمتى

لعالم الجهر منى والخفيات

فبالها من جراح كلما اتسعت

أصيت طبيبي رغباً من مدلاوتى

جعز... ورماد

لقد عاشت الشاعرة في عصر الحجاب ومجده، وعصر الزواج المبكر

فاحتدمت دورها كزوجة وأم، وعصر المديح للحكام فمدحتهم، وعصر المجاملة الاجتماعية فجالتهم بشعرها.. غير أن أنين ما تسرب من ذلك كله ليهجوع باختلافها.. وأشواق إلى الحب الوهمي ملأت روحها فراحات تردد بصوت الأنثى مفاهيم الذكورة والفحولة الشعرية العربية لتقول الغزليات.. وعندما غلبتها الحياة، والفقد، والمرض لجأت كما صنع من سبقها من شعراء إلى شعراء الزهد والحكمة والحسن الدينى. ولعل أهمية عائشة التيمورية كشاعرة هي في تراكم الموضوع الخاصة بها بالنسبة لشاعرات زمانها.. وكذا لك القلق المصنف الذي يحيط بروحها في قصائدها غير المقدمة.

إن الكاتبة التي أوفت عائشة حقها في الدراسة كشاعرة كانت من زيادة حيث تناولت حياتها، وتطورها، وأشعارها تقدم لنا دراسة قيمة مازالت هي المرجع الأساسي عن عائشة التيمورية. فكيف نظرت منى إلى عائشة؟

في تلخيص لذلك الدراسة أورد هذا تقول منى: «وكتت كلما دفقت نمت، للتيمورية في ذهني، وتقديرت صورتها أمامي، إذ لم يبق على مقربة منها صورة تسابقها أو تشبهها ولو شبها بعيداً. ونظرت إلى بعيلها المجهولتين المرمدتين باثة حصرتها، باكية شجواها، مهمة لى فى خلوتى أوبأنا كثر أمثالها فى «ديوان حولة الطراز، ص ٣٤».

وتتصير منى زيادة أسبابها للتقدم بحثها عن عائشة فتذكر عدداً من الأسباب منها: لأن «عائشة فضل المتقدم

بيلنا، وهي طليقة البوظة اللسوية في هذه البلاد، لأن الجمهور يعرف أنها شاعرة، دون أن يلم بما تتكون منه شاعريتها ودون أن يقف على حال من أحوال حياتها، أو يعالج ميلا من ميولها، ولأن النظرة في مقدرتها إنما هي اكتفاء للذات المصرية، لأن لمائشة مكانتها بين أبناء عصرها وليس بين الأنبيات الشرقيين وحدهن، ولأن عائشة من عمال القلم عاشت في وحدتها كخبر، وأعطتنا في شعرها ونظرها صورة مؤثرة، أما رأيها في الحياة فحقيق بالانتهاء والتبصر لأنه رأى جمهور كبير من الشرقيين والشرقيين كان شاعرا في زمانها وليس بالنادر في أيامنا هذه.

إن هذه الآراء التي طرحتها في زيادة كانت جدية بأن تجعل من عائشة رمزاً للإحالية الشعرية، مثل البارودي، غير أن كونها امرأة قد يكون أحد الأسباب التي طرحت تجاهل تجربتها نسبياً، وعدم إيغالها حقها من الدراسة والنقد، ولعلنا لو عرّفنا على كل شعر عائشة منذ بداياتها وحتى آخر حياتها لوجدنا كثيراً مما يستحق الدراسة، غير أنها لأحوالها النفسية والصحية السيئة في آخر حياتها أحرقت كثيراً من كتاباتها وربما لأسباب اجتماعية وعائلية ترتبط بمكانتها كأميرة فهي تقول على لسانها:

«في استطاعني أن أنظم الآن شيئاً من الشعر شكر الله تعالى علي ما وهبني من النعم. أما أشعاري الماضية فكانت قد أحرقتها. كلها ولا أظن أن في مكتبي إلا الشيء اليسير منها بالعربية والتركية، وأما أشعاري الفارسية فإنها كما كانت في

محظنة فقيدي فقد أحرقتها بمحفظتها كما أحرقت كبدى.

إن أمك يا بلى لم تبقي عندها الآن رغبة في قراءة شيء من كتب الأدب... وسأنصرف إلى الانكباب على تفسير القرآن ومطالعة الحديث النبوي، وإلى هيكلك ما عددي من الكتب والأوراق فاصنع بها ما شئت من ٧٥.

هذا هو ما ورد في رسالة لها إلى ابنها محمود والذي نولاه لما كنا اطلعا على بعض نصريتها التي اشتملت عليها مخطوطات كتبها.

إن هذه اللوعة، والعودة إلى روح التصوف والدين وهجر الأدب تمثل الفصاة التي كانت في قلب الشاعرة عائشة والتي أدركت مدى وحدتها في تجربتها الأدبية وجرأتها في اقتحام المخطور وتحميلها للأقارب والضيقات السببية التي كانت ترد على أفراء نساء مجتمعها استنكاراً لامتهانها الشعر. ولولا هذه النظرة لربما كان لنا نصيب أكبر في الاطلاع على نصريتها الذاتية التي شحبت كثيراً في عندها مقابل قصائد المدح والمجاملة التي زخر بها النيران لأن المدح والمجاملة أمران مقبولان بالنسبة لمجتمعها ربما أكثر من شعرها الذاتي.

عن الحياة والإبداع تقول في زيادة (ص ٨٧):

«ولعل الحياة تتحلى على بديها، لاسيما الأصغى منهم عندما توسعهم مقاومة وتضيقهم تمضي. لعلها تودعهم حاجات ومطالب تعلم مقلب أنها غير مهينة لها ما يقوم بها ويحققها. وما ذلك

إلا لتلج على الفرد الموهوب أن يجنى المعونة والتمزية، والقوة من أصاقي وحده، من أصاقي وجعه، من أصاقي قنوطه. لعل لها غرضها من المنع والحرمان شأنها من المنع الرغبة، فخلل لأبها المختار أن يخلق لنفسه عالماً يملأ بيت هواجسه وأشباح ما يخب ويأمل ويشد، يظل له أن يودع ما يلقنه إبداعاً ما، إبداع التخيل والخيول، تكون الحياة لذاتها عن هذه الطريق صورا جديدة من ليل الحرمان، وزفراء الأسي، وتجد الدماء التي لا تسيل».

ولعل فيما قالته من تلخيص للبيئة المعنوية والذاتية التي عاشت فيها الشاعرة عائشة وانعكست فيما بعد في أشعارها، زهدا، وشكها في السعادة وفي طابع البشر.

وحدة الأنثى

لم يأت شعور عائشة بوحدها من فراغ، فطى سبيل المثال تتحدث من زيادة عن لقاها في عام ١٩٢٢ بالاستاذ الشيخ. الفسراوي حيث تحدثا عن عائشة فقال: إنها شاعرة عصرها وإن أساموا فهم كثير من مآنها. فقلت من: اذكر مثلاً، مثال ذلك قولها:

ما ضرني أدنى وحسن لطمي

إلا يكون زهرة الألباب

فما يفهمه الشخص العادي من هذا البيت، إنها تدح نفسها مدحاً وشبه الذم. وما ذلك إلا لقصر النظر أو لتعمد، في حين أن هذا القول يقرر أمر واقعاً تأملت من جرائه. وذلك أن بعض السيدات كن يسمعن عليها الدماء الذي لم ترحه

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

وغياكية واضحة وخاصة في غزلياتها رغم الفخ الكبير الذي وقعت فيه عندما عبرت عن ذاتها بلسان الرجل، غير أنها استخدمت من ذلك التراث معظم رموزه العربية القديمة أسوة بما جاء في أشعار غزل العرب كما سنذكر في الأمثلة التي ستأتي بعد قليل.

حنية الطراز.

وقد قسمت أشعارها كما جاءت في الديوان إلى خمسة أقسام كبيرة: شعر الجمالة، الشعر العائلي، الشعر الغزلي، الشعر الأخلاقي، والشعر الديني والابتهالي. وسأتجاوز شعر الجمالة لأنه في مجمله عبارة عن قصائد مدح، ودعوات، وهو شعر مفقود، وتغلب عليه صفة التكلف أسوة بالشعر الذي كان يكتب في عصرها ويقدم لأولى الأمر وأهل السلطة. وهي تبدو أشد صدقاً وأكثر حميمية في شعرها العائلي، والذي تسمى «مى زبادة» أن أسدق صورة من شعرها العائلي كان في المراثي، ولا سيما مرثاة ابنتها المعبودة «توحيدة»، وهي القصيدة الوحيدة تقريباً التي يذكرها الناس زاعمين أنها خير ما نظمت للتيمورية:

وينقسم شعر عائشة العائلي إلى عدة مستويات، فهي تتحدث عن نفسها مثلاً وتذكر معظم قصائدها هنا عن المرض، والرمس الذي عانت منه طويلاً، والاستغاثة الإلهية كي ينجدها الله من آلامها ومعاناتها.

ثم هناك قصائدها في الأبداء، وفي هذه القصائد ترد قصصيتها في رثاء ابنتها، وهي قصيدة حب عظيمة، حيث

في نقدها لشعر عائشة التيمورية فإنها تتطرق باستفاضة أكثر حيث ترى بعض العيوب في ديوان التيمورية حيث لا تنظيم ولا تنسيق، حتى ولا تبويب على الأجدية ولا أثر للتاريخ في القصائد. إلا للقصائد التاريخية في السطر الأخير منها.

ولكن جرت على عادة العرب في التعبير أي الإفصاح عن عواطفها غالباً باستعارات من سبقها، فالأمر المميز في شعرها أن شخصيتها تبدو من خلال المحفوظات كما يبدو الجسد في لوحة تصويرية من خلال الأنسجة الشفافة. على حد تعبير مى زبادة. «وإن عائشة قد نفلت من عيب «الفاخرة» بذويها وأهلها. ولا هي تبدأ بالغزل لتنتهي بالإنذاب، وليس للأطلال والضمائر ذكر في قصائدها، وأما من حيث الصنق فقد تكون في مقدمة الصانقين من شعرائها، ومعظم استسلامها للغو في جزء خارج عنها وهو شعر الجمالة. بينما هي في شعرها الذي يرسم نفسها ساذجة، مخلصه تميز به، تروى حديثها بأسلوب ليس هو بالهندسي الذي لا يقدر على أنصار القديم سواء».

ولعل ما لاحظته مى في شعر عائشة هو نجاح كون عائشة ربيبة عدد من الثقافات الكردية - التركية - الفارسية إلى جانب العربية، فذكرتها المحفوظة متنوعة البدائع ويكتلها الحيانية أبعد ما تكون حتى في ماضيها العائلي، عن النسق العربي النمطي سواء في الحياة والمعاني أو الألفاظ والتقليد، فتمتعة رقة

بالتظاهر، والكسوش، بل بالكفاءة والكرامة، فيقرر فيهن الحسد، فيعتمدن إلى تشويه الحقائق والتعريض، ويشعرن بالقصور عن مجاراتها فيستلنن لتحييها وإحراق الأذى بها على مختلف الأساليب انتقاماً للغوسن من تفوقها، فظهرت بهذا وتألمت، لذلك قالت تلك القصيدة..

إن هذه الوحدة سكنون هي أيمنا مسير عدد من الشعارات الجادات اللواتي سيكمن ما بدأنه تلك الشاعرة. ولم يحل شعرها وأشعارهن بروح الصنق من تلك العرب المجانية التي يحيطون بها نساء مجتمعن. فيها هي عافشة تقول:

وكم حليفة سيد إذ تطفنى

تقول سبك منموم الذبابات

فأخض الطرف من حزن أكابده

وأعمل الدمع من تلك المقالات.

ولهذا كان عزاء ووجود الشاعرة الحقيقية بين أحراق مشاعرها وعلى صفحات أوزاقها في الزمن الوحيد.

في تعريف مى زبادة للشعر تقول «إن الشعر أحد أساليب التعبير من خواطر وعواطف وحاجات ما فلتت الإنسانية تسرحيها وتفل بها، قبلة هي تلك المعاني الأساسية. بيد أن شعوباً ومناهجها تذهب كل مذهب، وتضرب من أعماق البحار إلى أقطاب الأرض، إلى فسيح السماوات إلى رحبات الزمان في الأزل منها والسرمه».

وإذ نتحدث مى هنا عن الشعر فإنها تتحدث عن مضامينه ومواضعه أكثر مما يتعلق بجوانب الشكلية والتقنية. أما

الآية يذبح حب وعاطفة كبيرين في
وجدان عائشة الشاعرة، ولطفاً أعظم
قسيده حب كتبها الشاعرة.

نقول في مطلع القصيدة:

إن سال من غرب الحزين بخور

فالدهر باغ والأمان غدور

فكل عين حق مدرار الدما

ولكن قلب لوعة وثبور

سُر السدا وتجببت شمس الضحى

وتخببت بعد الشروق برد

ونقول:

لو بث حزني في الورى لم يثقت

لمصاب (قبر)، والمصاب كثير

إن في استخدام عائشة للموروث
الشعري في تعبيرها عن حبها لابتها
ومقارنة مصابها بمصاب «قيس» قمة
الإحساس بالحب، الحب العميق،
والخاص متجاوزة كل مظهر تقليدي أو
محدود في التعبير الأم عن شعورها نحو
البتة.

والقصيدة عبارة عن قصة وصفية
لحياة الآبة ومعاناتها في مرضها
فماشاء: تقول:

لمست ثياب السقم في سحر وقد

ذقت شراب الموت وهو مزير

وتطلب الآبة مراساة الأم قبل الموت

فتقول:

قولي: لربّ اللحد: رفقاً بالتي

جاءت عروساً ساقها التقدير

وتجلدى بإزاء لحدي برهة

فترك روح راعها المتقدور

وتعاور الأم الآبة في القصيدة قائلة:

إنى لفت الحزن حتى أننى

لو غاب على ساءنى التأخير

قد كنت لأرضى للتباعد برهة

كيف للتبصر والجماد دهور؟

أبكيك حتى نلتقى في جلة

برياض غلد زيتها الحور

ويرد في سيرة عائشة أنها أمضت
سبع سنوات كاملة وهي لا تكف عن
البكاء والوداع، حتى كل بصرها وشاغت
حياتها قبل أن تبلغ الأربعين، ونفست
يديها بعد ذلك من الدنيا، وعاشت للشعر
والأدب تقى على مسمع الدنيا أنات قلبها
الشاكل، وبمأ الأفق بأناسيد الحسن
المرهف، والزجاج الرقيق، والأنوثة
الشاعرة. ولعل هذه الحال تكشف لنا أنه
بعد رقائلا لابتها، هناك مرحلة شعر
أخرى هي الأقرب لروح أحزانتها مما قد
يفترض أن شعرها الغزلى وشعر المجاملة
كانت مرحلة الشعر المبكرة في حياتها.

وقد تضمنت قصائدها العائلية
الأخرى نماذج مختلفة مثل دعوة لوليمة
ولدها، وختان ولديها، ورسائل إلى ولدها
بمبيداعها، كما تضمنت القصائد أشعاراً
وجهتها لأقربائها الآخرين.

لسان الرجل

وعن شعرها الغزلى تقدم في زيادة
بمقولة لمدام «دى سقاول» الفرنسية
والتي قالت: إن الحب عارض في حياة
الرجل، ولكنه حكاية حياة المرأة،

وتقول مى: «يسير الحب عند المرأة
سيره الطوبى من الرالدين إلى الأخوة
والأخوات والأقارب والأصدقاء، ثم توجه
في حيله إلى الضابط الذى ينجى أن
يكون الحبيب فالزوج، والولد والمائلة
الجديدة بفروعها، ورغم أن هذا الحب هو
نسيج حياة المرأة، فسان الرجل الذى
استسلم طول حياته لإذلالها باسم القوة
والمصانة، سدر في وجهها باب الانتباه
لمولفتها المشروعة، ولذكر عليها البغير
عما يدل على أنها ذات بقطة مستقلة.
(ص، ١١٤).

إن وجهة نظر مى المذكورة ظلت
ولأزمان طويلة واقع حال الأنوثة الشرقية
في ظل العادات والتقاليد.

لذلك يبدو شعر عائشة التيمورية
وكأنه شعر تمويهي أو رمي أحياناً فلا
نعرف بالتحديد من هو الحبيب، وخاصة
أن عذابات الهوى عند عائشة تبدو
لعذابات الهوى الجسى في الشعر العربى
القديم.

تقول مى زيادة عن ذلك: «لا يبدو
أنها قالت بعض شعرها الغزلى للمحاكاة
والتقليد كما اعترفت في تصدير بعض
أبياتها حيث قالت: «وقالت منعزلة في
غور إسان، والقصد تمرين لسان» (ص
١١٥)

وتتسامل مى: ولكن أكون الأبيات
الثانية في بساطها «لحمرين اللسان»
كذلك!!:

أشكر الغرام، ويشكى

جفن تحذب بالسهل

يا قلب حبك ما جرى

أنوث الإبداع وإبداع الأنوثة

أحرقت جسمي بالنشور

رام الحبيب لك الضنى

لم ذا وأنت له مقر؟

لكن تعذيب الهوى

ما للشجى منه مقر

وتقول مى: لقد رأينا أنها تتكلم
بلهجة الرجل، وذلك راجع طبيعياً إلى
أمرين وهما:

أولاً: عادة الضغط على عواطف
المرأة، وإخراص سموتها، فكان أيسر لها
أن تتخذ لهجة الرجل المصرح له بما
يخطر عليها.

ثانياً: لأنها كانت مُقدّدة، فقد قلّدت
الرجل بداهة في لهجته كما قلّدت في
معانيه، فالرجال أساتذتنا ومهذبونا
وميكنونا، نكلمنا دروسنا عليهم، ونقتبس
المعرفة عن كتبهم، ونستعين بذكائهم
لمعلّ نكائنا وإمناة، ومنهم نستقى كل
فكر عظيم وكل عاطفة جليّة، وقد
احتكروا كل أنواع المقدرة والتفوق، وقد
فلاغرو إذا ما فتحنا عيوننا وأذهاننا فرأينا
جميع مناحي السلطة والسيطرة ممثلة
فيهم. ص ١١٨.

إن هذا التفسير يعكس وعى وذكاء
مى زيادة عند مفتاح كلمة السلطة،
فالحب سلطة والتعبير عن تلك العاطفة
نوع من الحق لا يكتسبه إلا من اكتسب
القدرة على الحب كحق، وتاريخ المرأة
العربية - إلى حد كبير - هو تاريخ الأنثى
المشيئة، الملهمة، موضوع الحب
لاصانعه، وإن كانت عائشة قد تجرأت
على سلطة الشعر عبر ارتباطات اجتماعية
ونفسية متعددة، مخطنية حواجز العام «لا

أنها تعلمت كثيراً أمام الذات، ذلك أنها
كانت تبدأ اكتشاف الهمس وتداول
متعلمة، أن تنطق بالحروف الأولى
لصنع ذاكرة جديدة للأنثى الشاعرة
العربية.

تقول عنها مى: «بيد أن الطبيعة
النسائية تظهر عدد «عائشة»، بعض
الظهور بالخل الذي يشعر المرأة أحياناً،
بأنها صغيرة، مثيلة أمام من تحب أو أن
هذا الرجل الذي اختارته هو الذي يملأ
العالم حياة ويفيض عليها بهجة والنور»
تقول عائشة:

أنا المسر بل بالأعذار من كلنى

إذا التقينا، وأنت الرائق الوسم

وتظهر طبيعة هذه المرأة أتم ظهور
فى هذا النجل الصريح:

وهذه كلمات قادها شغف

إليك، لولاه لم تبرز من اللحم

جابت ومن خجل نمش على مهل

تخاف عند لقائهما زلة القدم

ويمثل الشعر الغزلى إلى جانب
قصائد الجمالة الأكثر عددًا فى ديوان
«حيلة الطراز، لعائشة التيمورية. وهى
قصائد ذكورية الملامح تتحدث فيها
بصوت الرجل وتتغزل فى المرأة ضمن
صيغة تراثية تقليدية تستخدم فيها رموزاً
وتشبيهات مثل الظبي - البدر وتتحدث
عن الهجر، والمذل وموقف المشيرة فيها.

تقول عن الهجر مثلاً:

جفنى بعدك بالصدود نأرقاً

ومذاق عيشى مر والسهد أرتقى

والقلب من نار الغرام تحرقا

قل لى بحقك ياغزال: متى اللقا

وتصف بحسية الشاعر القديم قائلة:

أفحك من غصن وريق بالحقلى

تزهو بوجدات وريق قد حلا

وتفنى جفناً بالغماس ممسلاً

فا سمح برشف لى فوق الساسلا

للآن حتى فى الكرى ماذقته.

وتستخدم رمز الظبي قائلة:

ياظبى فى قلبى عليك حرارة

تطلى لظاه إن سمحت زيارة

حلو الرضاب أفى الوصال مرارة

أم فى التناكك لشجى خسارة

وتكرر استخداماتها للألفاظ والمعانى
التقليدية كقولها:

(جهل العواذل)

(خاصمت منك عشرينى وتركتهم)

(تالله ما هذا غزال بل ملك)

(يا بدر تم الحسن)

وتكرر استخدامها لصيغة ذاتية،
ذكورية فى قصائدها تكسم بالفجاجة
والذكورية كقولها:

فصنت الواحظ بالصدود ومارئت

باليئتها كانت بوصل قاضية

واستخدامها (للطيف) عندما عبرت

عن ذاتها كامرأة حيث تقول:

قابلت طيفك لولا كى أعانقه

وقمت ألم فترا شِبْ بالعمل

وقالت باستخدام «نواصي» واضح:

ألا بالله مـتعنى

بخمر يبرئ المصنوع

وقالت

فقال: إذن يكون غدا

لقائى، إنه مـبرور

وأما اليوم ممزرة

إليك لأتلى مـصور

شراب الأمل غلبنى

فراقب جفنى للمصور

وتكرر ورود الخمرة فى شعرها ضمن

الإحساس (النواصي) القادم من قصائد

الشعر الهامى حيث قالت:

لاح الصبح وبهجة الأوقات

فاشرب وعاط الصب بالكاسات

واجلب براحك للقلب تزوجا

فأراح تبعد نشأة اللذات

وقالت:

وأنا الشهيد يجب ثوق عصيرها

إن كان فى حجب الكؤوس ممتاى

وقالت

سلام تصدنى وأراك دوما

تصول مع الهوى يا غصن بان

رويدك قد قبلت من التصامى

وذاك دمي بأطراف الجنان

وقالت:

بر ضاب ماء الحياة

يحىي الريميم مع الرفات

ناهيك يوم الالتفات

من قال خذها والتوى

إن مثل هذه الذلت الموهمة لا يتضح

سرها فى الحب، وكينونة المعشوق إذ إن

الاستخدام الشعري لا يوضح نوعية

وخصوصية ذلك الحب، ولا يوضح عن

سر الذات الفاصلة بعائشة: أسرارها،

متنها، ألماها... إنه عمق الكتب القديمة

فى زمن مازال ينم وراء الخدر ويطلق

من باب الصدق والتقليد أكثر من التعبير

عن الذات المأزومة فى مثل هذه الشاعر

كما قد سبق وطلعت عندما عبرت عن

أحاسيسها تجاه ابنتها وزئجها.

أما شعر عائشة الأخلاقى فإنه يدور

حول منطقة الحصانة الأنثوية فى

المجتمعات التقليدية مثل قولها عن

للحجاب:

بيد المغاف أصون عز حجابى

وبعضى أسمو على أترابى

وبفكرة وقادة وقريحة

نفسادة فسد كملت أدابى

وقولها حول الأحكام والقيم:

الناس شئ فى الصفات فلا تكن

ممن يقيس الدر يوما بالابر

إن قست قضا بالرفيق فلا تلم

من بعد نفسك فى الورى أبدا

كما قالت فى شعرها الدينى توسلا

فى المقام النبوى كقولها:

له الذى كالت أنوار سنحه

تجبان أمته فضلا على الأمم

نعم الحبيب الذى من الرقيب به

وهو القريب لراجى المجد والدم

روحى الفداء ومن لى أن أكون له

هذا الفداء وموجودى كمنعدم

وهديد من القصائد الأخرى التى

تستغفر فيها من الذنوب .

وتقول هى زيادة من شعر عائشة

الأخلاقى والدينى ما يوضح أنه نتيجة

لخلافها مجتمعها، إذ تقول هى زيادة

ص (١٢٤) ولقد ذكرت غير مرة فى

شعرها وفى نثرها ما يبينها وبين وسطها

من عدم التفاهم، وهاكن أبياتاً تدل على

مجهودها فى سبيل الانطباق على ذلك

الوسط والتفاهم زيادة، فى حين هرل

يبدل من ناحيته جهدا ولم يبد ملاقاتها

اهتماما:

أبدى التلافا ويبدون الخلاف أوفد

غدا لهم فى جيوش الهجر تجريد

وكم أقابلهم مستجزاء ولهم

لسوء حظى فى الإعراض تزويد

لؤلؤسعادة عين فى مساعدتى

ما كان لى ساعد بالطوق مشدود

لقد عاشت عائشة فى محراب

الشعر، اكتشفت وحدتها، وعبرت عن

بعض من ألماها ولكنها، ورغم أنها فشلت

فى تجاوز تقليدية الشعر العربى، غير أنها

كانت الهمة الأولى لتلك الصوت الذى

سيصدق فيما بعد هاسما، ثم صارخا، ثم

معبرا لكل يصل إلى الصوت العميق

للثائم داخل اللذات الأنثوية العربية التى

اختارت الشعر طريقا لها .

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

نازك: مروضة الموج

تصف قرن من الزمان بفصل بين شاعرتين من قِسم الشعر العربي المعاصر.. ترى ما الذى تغير، أية رحلة قطعها ذلك الصوت، وإلى أين وصلت امتداداته. نعم كان هناك عديد من الشاعرات فى منتصف ذلك الطريق، غير أن قديلاً عائشة التيمورية الذى انطلقاً مع بداية القرن العشرين... وجد من تشبهه مرة أخرى فى ذاكرة الذات الأنثوية العربية. جاءت امرأة من العراق... دارسة.. وناقدة.. وشاعرة وعاشقة للموسيقى، ومع منتصف القرن العشرين كان لهذه الشاعرة العربية أن تصنع واقعاً جديداً للشعر العربى الجديد. نازك الملائكة التى أثارت من حولها المعارك الأدبية وهى تتجرا على بحور الخليل وتقدم للشكل الجديد فى الشعر العربى المعاصر واضعة قوانينها الفنية الجديدة للشعر الحر وقصيدة التفعيلة، ماضية فى البوح عن عالم الأنثى الشعرى.. بكبرياء أحياناً... والتكاسر وتقلق وجودى أحياناً أخرى... والبحث عن منقذ إلهى فى آخر الأمر.. فمن كانت نازك... وماذا صنعت بحياتها وشعرها؟

فى كتاب تنكارى ضمن من نازك الملائكة كتب عنها نخبة من الأساتذة والأبناء وأصدين دورها وأهميتها فى الحركة الشعرية العربية. قدم منها عبد الله أحمد المهنا فقال:

حقاً إنها تقف فى نهاية صف طويل من الأشجار الكبيرة، يبدأ بقدم العصر الجاهلى، ولكنها من مكانها المعاصر، تتوقف الأفلام عدداً كبيراً، كما أن

ممسورة للشعر العربى تتكامل بها أروع التكامل وأنفه، ويصنفها فيقول: «وقد جسدت هى نفسها تطورها النفسى والفكرى من خلال حديثها عن الذات المحددة فى نفسها، على نحوها ما نعرف ذلك الحوار التحليلى الذى صدرت به ديوانها «قراءة الموجة» عام ١٩٥٧، وتأكيداً على هذا المفهوم نفسه فى قصيدتها «الشخص الثانى» ومقدمة ديوانها «للصلاة والليرة». وقد ظل هذا التطور يصاحبها حتى وصلت إلى مرحلة ما يمكن تسميته «بالصفاء الطوى» فى عالمى الشعر والفكر، فهى تصهر الآن عروبتها مع إسلامها ثم تخرج لنا من عملية الصهر هذه شيئاً فريداً يمكن تسميته شدة لمعانه وصفائه «جوهراً النفس» (ص١٠).

إن نازك الملائكة هى ظاهرة التلقى الوجودى الأول للمرأة العربية.. أسئلة تصطبغ بجدار الحس المحافظ... روح لتعمل تريد أن تصل بكيوليتها.. تحاول أن تكشف أسئلتها.. ترتطم بأفكار الدمية والموت... تكتلب وتحزن... تبحث عن الحب المثالى والوجود المثالى فتصرع ما بين رومانسية نزعاتها.. وتناقضات واقعها... وتتسلم فى آخر الأمر للمرض الجسدى... واليقين الدينى... كى ترقى تحقق الأسئلة فى تلك الرأس. إن هذا التلقى بالتحديد الذى نصحت به أشعارها كان للشرارات الأولى والى تجاوزت بها وحدة عائشة التيمورية إلى التعبير عن تلك الوحدة والمرارات... لم تكن هناك حلول لذلك كله... إلا أن البوح، على الأقل، يؤسس فيما بعد للبحث ولصنع الإجابات الجديدة، وفى هذه

المنطقة من الذات الأنثوية العربية كان دور نازك الملائكة شعرياً فى مضاميلها وما عبرت عنه.

نازك الملائكة تمثل لدارسى الشعر ظاهرة شعرية متعددة الأبعاد، استطاعت أن تزواج بين الثقافة العربية والثقافة الإنجليزية، فوصفوها، حسب التعبير للترلى، بأنها وصلت القوام بالخوفى. أخلصت لقضايا الشعر غير أنها، وكما يقول عبد الله أحمد المهنا، قد حولت حياتها، أيضاً، إلى شعر خالص، فهى منصبطة فى حياتها كالزمن الشعرى، ثم إن فيها الحزن والعمق اللذان يعتبران جواهرين للشعر، بالإضافة إلى أنها من الشعراء الذين يعاملون مع «الليرة».

فى مثل هذا التوصيف لحياة نازك الملائكة يكمن سر تلك الحياة الحزينة والنفس المعذبة.. نعم أرادت أن تكسب احترام الآخرين دائماً، وفى هذه الإرادة كانت هناك التناقضات حيث وانتهت الجراءة لكسر الشكل، إلا أنها واصلت حمل نفسها الأنثى المعذبة عبر قصائدها وأزمنتها لتمارس لمة الكتب.. والكبرياء، مؤسسة للأسطورة وملغية للإنسانة ضمن رؤيا مخالفة تؤسس للموت، أكثر مما تؤسس للحياة.

روح القلم

لقد كان لنازك الملائكة صدم موجد، إذ إنه يشترك مع عامل الفحولة الشعرية العربية، وفى هذا كتب الكتاب عن نازك الناقدة وصانعة الأوزان ومجدوها كثيراً، وحازوها، وهاجموها أحياناً. غير أن اللحم والعظم الذى ينم فى ذلك الشكل كان شيئاً واحداً، حزناً، ومكسوراً.

تلك كانت أنقى نازك الملائكة التي تنام داخل صمم الشكل. ربما كان على الأنتى العربية المزخرفة، المزهنة أحياناً، والمصنعة أحياناً، المصانة، المحجوة، والمبتذلة الساقطة... ربما كان على تلك الأنتى أن تقول حقيقتها بعد زمن طويل من الصمت... فكان أن قالت بداية الحقيقة الجارحة.. ألهمها الصديق للدين.

يقول عنها -إحسان النص- في الكتاب للتذكاري (ص ٢٧٣ - ٢٧٤):

«على أنى منذ قرأته الأولى لديوان الشاعرة أحسست أن في قيثارتها وترًا لا يوقع إلا أنغاماً حزينة تبعث الشجن في النفس، ويشف عن نفسية تنضج بالكآبة والقلق، وعن نظرات قاسية متشائمة لا ترى من الوجود إلا جانبيه الأسود الكالم». وقد ظلت هذه اللغامة السوداء تظل شعر نازك وتهيمن على نفسها حتى أواخر عام ١٩٥٠... على أنها منذ ذلك الحين - ولدوافع مختلفة، انتهجت في شعرها اتجاهًا مغايرًا... ووجدت الشاعرة في الإيمان والتسليم بقضاء الله بلسماً يشفى كلوم نفسها المعبدة... وعكست أشعارها منذ ذلك الحين (قراءة الموجة، شجرة القمر) ما طرا على نفسها من تحول:

وحدثني تقتلى والعمر صناعا
والأسى لم يبق لى حلمًا جديدًا
وظلام العيش لم يبق شعاعا
والشباب الغض يذوى ويبيد

(من ديوان عاشقة الليل)

ليس إلا الحزن يمشى في كيانى

وأنا فى ظلمة الليل الصديق.

(عاشقة الليل)

نازك الملائكة: رؤية الذات

كيف كانت نازك تعبر عن تلك الذات، ما الذى قالته وهى دائمة الرصد لذاتها وكأنها قار التجربة، لما تحاول أن تعبر عنه دائماً، وهى تحاول أن تلعب دور المريض والطبيب، للفأر والعالم فى الوقت نفسه.

ستخضع هذه الرحلة عبر قراءة للمجموعة الكاملة لحدوثها والتي تتضمن فى المجلد الأول:

١ - ديوان مأساة الحياة.

٢ - أغنية للإنسان «١».

٣ - أغنية للإنسان «٢».

٤ - عاشقة الليل.

٥ - الفيضان - ومن الشعر المترجم.
وفى المجلد الثانى: ٦ - شظايا ورماد -
قراءة الموجة ٨ - شجرة القمر.

نقول نازك بصوتها المكتوب فى مقدمة المجموعة الكاملة:

«يصم الأثر الشعرى ثلاث صور شعرية قصيدة واحدة. أولها قد نظم بين سنة ١٩٤٥ و ١٩٤٦، وثانيها قد نظم سنة ١٩٥٠، وثالثها متأخر التاريخ حتى ١٩٦٥. وترصد ظروفها الزمنية والنفسية والفكرية فنقول: «أما القصيدة الأولى فقد نظمها عام ١٩٤٥ - وكان عمرى إذ ذاك اثنين وعشرين عاماً - ولم يكن ديوانى الأول (عاشقة الليل) قد ظهر إلى الوجود أو طبع. وكنت إذ ذاك أكثر من قراءة الشعر الإنجليزى، فأصبحت بالملحوظات الشعرية التى نظمها الشعراء، وأحببت أن يكون لذا فى الوطن العربى

ملحوظات مظلها. وسرعان ما بدأت قصيدتي وسميتها «مأساة الحياة».

وتحدث نازك عن تأثير شوبنهاور عليها، وفكرة الموت فنقول:

«كان الموت يلوح لى مأساة الحياة الكبرى. وذلك هو الشعور الذى حملته من أقصى أقصى صباى إلى سن متأخرة». «ولقد كانت «مأساة الحياة» صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التى غلبت لى فى سن العشرين ومائتله من سمات ركان من مشاعسى إذ ذاك للشقاوم والفرق من الموت وهما مفتاح هذه الصورة الأولى من المظلوة: صورة ١٩٤٥».

جاء ديوان عاشقة الليل ١٩٤٦، ثم تبعه ديوان شظايا ورماد عام ١٩٤٩. ومع الزمن والتغيرات الذاتية التى ترصدنا نازك فى شعرها تغير عنوان ديوانها من «مأساة الحياة» إلى «أغنية للإنسان» حيث تقول «وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة عام ١٩٦٥. ولسوف يلوح للقارئ أننى أقرب إلى التلاؤل فى هذه القصيدة. والواقع أن أرائى المتشائمة كانت قد زالت جميعاً وحل محلها الإيمان بالله والإطمئنان إلى الحياة، ولذلك راح جو مأساة الحياة يتهدد تدريجياً، وقررت الشاعرة أن تجد السادة فى هذه القصيدة».

هذا هو ما رآته نازك فى عام ١٩٧٠ فى مقدمات لأعمالها الكاملة وأنها تنظر إلى تجربتها على أنها قد تم إنجازها، ووصلت لى بر الأمان.

عندما كبرت عاشقة التيمورية وعانت من النكاح والمرض أحقرت

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

وتحدى الإنسان لواقعه... ثم سرى
تذبذبها وحيدتها في الخمسينيات... لكن
ذلك كله بخطاب الاستسلام في
السبعينيات، وإنكار جزء كبير وحميم،
لا من ذاتها الشعرية فقط، بل من
تطوراتها النقدية أيضاً... حيث سلتقل
إلى مرحلة من الردة الفكرية والفنية.

امرأة تتأورق قبرا

أبرع عما تحس حياتي
وأرسم إحساس روعي الغريب
فأبكي إذا صدمتني السنين
بخنجرها الأبدى الرهيب
وأضحك مما قضاه الزمان
على الهيكل الآدمي العجيب
وأعضب حين يداس الشعور
ويسخر من فوران اللهيب

(عاشقة الليل)

وأبى صوت نازلك في مجموعتها
«عاشقة الليل» قادمة من غربة الروح/
عالم المثالية/ الحزن الرومانسي/
والعاطفة التي تقارم الانطفاء متسلحة
بالغضب.

في قصيدتها «تذكرات محبوبة»
تتصنع تلميحات الحب/ وجهه خلف
ضباب السنين/ صوته الخافي/ غياب
لون العينين/ الشعر الداجي:

كم في سكون الليل، تحت الظلام
رجعت للماضي وأيامه
أبحث عن حبي بين الزكام
قلم تصدني غير الآمه

أن اللغة العربية لم تكسب بعد قوة
الإيحاء، التي تستطيع بها مواجهة
أعاصير القلق والتمزق التي تصلاً أنفسنا
اليوم. إنني أحرص أن هذا الأسلوب
الجديد في ترتيب تفاصيل الخليل يطلق
جناح للشاعر من ألف قيد... ثم تحدث
عن القافية، ذلك الحجر الذي تلقمه
الطريق القديمة كل بيت... كان واحداً
من الأسباب التي حالت دون وجود
للشعر في الأدب العربي... مع أنها
وجدت في آداب الأمم المتطورة كالفرنس
والليونان.

«والواقع أن القارئ العربي يتهرب
من الشعر الرمزي، لأن اللغة تصابه
التعبير عن مثل هذه الأحاسيس السبمية
أول مرة، فليس غريباً أن تتلأق قليلاً،
وتتوتر... الإبهام جزء أساسي من حياة
الفن البشرية، لا مفر لنا من مواجهته إن
نحن أردنا فناً يصف النفس، ويلبس
حياتها لمساً دقيقاً... والذي أعنته أن
الشعر العربي، يقف اليوم على حافة
تطور جارف عاصف لن يبقى من
الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي
والأساليب والمذاهب ستخزج قواعدها
جميعاً، والألفاظ ستسحق حتى تشمل ألفاظاً
جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب
الشعرية «الموضوعات»، ستدعه اتهاماً
سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت
تعوم حولها من بعيد.

هكذا تحدثت نازك الملائكة، وفي
الواقع من خلال خطابها الرصدي،
النقدى لذاتها سرى أنها انطلقت بثقة
نفس كبيرة في صيرورتها مع الأرميديات
من هذا القرن متسلحة بشجاعة الزمن
الجديد في مواجهة أسئلة القلق الوجودية،

فصاالتها القديمة، وولت وجهها إلى الحد
الذي والصرفى مخصصة تلك البعثة
الطويلة، والموهبة التي تحاول أن تجد
فيها ذاتها، ونازك تعد تلك الخطوة
بطريقة أكثر تعقيداً، إذ إنها ترصد
التجربة وترممها... نختصر معها وتعلو
نفسها حق وضع النهاية قبل الموت
الأخير. وهذا تكرر لعبة الأفعى للجازة
مرة أخرى، كحلول نهائية للقلق
الإبداعي الذي يحاول أن يمر عن تلك
الأنوثة الضالعة الملامح بين أكثر من
عصر وزمن.

عش البشارة

وفي نقطة سينائية (غلاش باك)
نمود لما قالته الشاعرة لنفسها في عام
١٩٤٩، وفي مقدمة ديوانها «شظايا
ورماد» حيث تقول نازك الملائكة:

«في الشعر، كما في الحياة، يصح
تطبيق عبارة برناردشو «اللاقعة هي
اللقاعة الذهبية، لسبب مهم، هو أن
الشعروايد أحداث الحياة، وليس للحياة
قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها،
ولأنها معونة للآوان التي تتكون بها
أشياؤها، وأحاسيسها... وقد يرى كثيرون
معنى أن الشعر الرمزي، لم يقف بعد على
قدميه، بعد الرقعة الطويلة التي جعلت
على صدره طيلة القرون المنصرمة
الماضية... كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن
هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف
عام، وكان الشعر لا يستطيع أن يكون
شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة
الخليل... ويقولون ما اللغة؟ وأية ضرورة
إلى منها ألفاً جديدة؟ فيسبون أن اللغة
إن لم تركض مع الحياة ماتت. والواقع

الحب والألم هو تجسرية الأوثوة
المهشمة عند نازك في هذه المرحلة:
الحزن المرير/ الصبى الفرير/ الوجه
الشاحب/ القلب للكلب الغرير.

يا جسداً، كالقير، ما فيه روح
سميته قلباً، فيا للفرور

القلب الجامد الباردة:

لم يبق إلا ثورة واحتقار

ملاء حياتي المرة الحاملة

وجهك القاسي/

تكتب نازك الملائكة في هذه الفترة
قصيدتها (الحياة المسترقة) وهي تلقى
بمذكراتها إلى النار في عام ١٩٤٦:

كل ما مر بقلبي من شقاء وحنين

للقية الآن لا تبقى ولا تستهلي

هكذا هي ترمي بهذا الماضي في
النار، ماضى الحب الجائع، الرجل
القاسي، كما ستفعل مراراً في المستقبل
مع بعض قصائدها وكثير من
أفكارها... مراراتها وأحلامها.

تذهب من حال الانكسار إلى الرفض
والثورة فتهدى قصيدتها "ثورة على
الشمس، إلى المتبردين:

وقفت أمام الشمس صارخة بها

يا شمس، مثلك قلبى للمتبرد

وتقول وكأنها تذكر ماضى
النساء.. وصوتهن الغارق في
صمتها:

شفتاي مطبقتان فوق أسامها

عيناى ظامنتان للأنداء

وفي تمرّد تاريخي للأوثوة
الشراكية تقول:

سأحطم الصنم الذى شيدته

لك من هوى لكل صنوه ساطع

ما أنت إلا طيف صنوم خادع

وأصوغ من أحلام قلبى جنة

حسبى نجوم الليل تلهم خاطرى

هن للصديقات السواهر فى الدجى

يفهمن روى وانفجار مشاعرى

إن اكتشاف نازك الملائكة لمناطق
ضعفها الأثري وكسرهما لذلك الصنم
المؤله، وتقليصه إلى حالة طيف عابر
يرازيه جنة قلبها واعتادها بملكة الشعر..
وكأنما الطبيعة وإلهامها لقصائد نازك
ستكون البديل للحب الذكورى الذى
تبعت عنه.. وكان المصايف فى النص
ستكون الجنة البديلة للفردوس المفقود فى
الواقع.

ويتكرر فى هذا الديوان موضوع
الموت فى قصائدها: بين فكى الموت
مرثية غريق، على حافة الهوة، سباط
وأصداء، نغمات مرتعشة، المقبرة
الفريقة، الغروب. إن نازك تعيش بين
ذلك الكبرياء النازف، والكاوبوس المحيط
بها دائماً: الموت، ونهاية الأشياء المعبية
غير المبررة للحياة والملافة.

وتتدفق فى قصيدتها (عاشقة الليل)
صور من الماضى اللرائى مزوجاً
بصورة رومانسية من واقع عائشة
الشعرى:

يجىء شبح بادی الشعوب

كالطيف الغريب

حاملاً فى كفه العود يغنى للغروب

ليس بعينه سكن الليل فى الوادى

الكلوب

هو والليل، فناة شهد الوادى سراًها

تضحك الدنيا وما أنت سوى أمة

حزن.

السفينة التائهة

ثمة اكتشاف مبكر لأننى نازك
الملائكة فى شعرها يتكرر ويتكرر
مراراً... وصبر ستين طويلة، ممثلاً الحالة
التائهة، الضائعة، التى تنقب عن أحلام
مضية بمآول لا تستطيع كسر ذلك الجدار
الذى يحجب نفس نازك عن أحلامها
وامكانية تحقيقها.

كانت نفس نازك الملائكة هى
السفر الحقيقي بين رغبات جسدها،
وأهواء روحها. يستمر الحلم فى الديوان
والبحث عن الحب فى قصائدها: فى
وادي الحياة/ أشواق وأحزان/ ومدينة
الحب:

حيث هى فى عمق صحراء الحياة

نهر تحيط به الغارز والصخور

لما يدور وادعاً وراءه الأمل السيق

أمرأجه السم الزعاف وإن بدا حلو

البريق.

وكذلك فى قصائدها: إلى عيني
الحزينتين/ السفينة التائهة/ الخيال
والواقع حيث تقول:

لم يكن حبى سوى حلم قريب

مده الوهم على قلبى للكلب

أنوثة الإبداع وأنوثة الأنوثة

وتقول في قصيدتها قلب ميت:

سأدفن ضلالي وجبي وأدمعي

أشيد قبراً من نمرود خافقي

وأسقيه من بقمي له وترقي

أغلبه أحياناً لحناتي وثورتى

وتنجه أخيراً إلى الشعر والمجد كملجاً
لآلامها في جزيرة الوحي والإلهام.

إن القصيدة العاشقة اللاتئة ستكدر
كثيراً فيما بعد في تهرية الشاعرة فدوى
طوقسان، أيضاً، فالشاعران كتابهما
وليدتا مجتمعات التحول حيث يذهب
الرأس إلى مكان ويبقى الجسد مكبلاً في
رقمعه الاجتماعي التقليدي ضمن صورة
ذاتية موروثة لتعني الأنوثة وهندوها،
وذلك الفاصل المصطنع ما بين الروح
والجسد في الثقافة الشرقية.

تاء التأنيث الساكنة

في بحث عن المرأة، وصورة المرأة
عند نازك الملائكة، تدرس سلمى
الخصراوم الجبوسى هذه الظاهرة ضمن
الكتاب الذكاري عن الشاعرة، وألخص
هنا وجهة نظر الباحثة الشاعرة عن
نازك الملائكة. تقول سلمى
الخصراوم: إنه في دراسة نقدية لتناول
إنتاج المرأة الشاعرة لابد للنقاد من أن
يدرس علاقة المرأة المبدعة أولاً بالعرف
الشعرى الموروث، وثانياً بالعرف
الأخلاقي والاجتماعي المنحدر إليها من
قرون طويلة من الاستبداد بالمرأة وقهرها
وترويضها، ولابد للنقاد من أن يحاول
تقدير مدى انتماء المرأة المبدعة إلى
هذين العرفين، أي مدى تطلها أو رفضها
لواحد منها أو كليهما معاً... وليس هذا

بالأمر السهل، ذلك لأن للشاعرات
العرييات المعاصرات كن متفاوتات في
علاقتهن بهذين العرفين؛ بل إن الشاعرة
الواحدة كثيراً ما تخضع لتطور متكافئ أو
غير متكافئ إزاءهما عبر السنين. وترصد
سلمى ميزات الفعولة والرجولة في الشعر
العربي، حيث ترى أن الشعر العربي
الحديث، قبل الخمسينيات، كان شعر
رجال أيضاً في تقاليده التي تتعلق
بالموقف يتراوح بين الافتراض والاقتحام
العاطفي من جهة، وبين عبادة البراءة
والعذرية من جهة أخرى، أي أنه كان
شعراً يعتبر المرأة إما دمية ولعبة للرجل أو
مثالاً أعلى لا يمس ولا يتأرب. وترصد
سلمى ظاهرة أن الدارس لا يستطيع أن
يخلص من الدهشة لتجاوز الشعر النسائي
العربي إلى حد كبير، موضوع المرأة،
لاكموضوع اجتماعي عام، ولا كدهوة
ثورية شاملة فقط، بل أيضاً كتجربة
شخصية ذات إحساس حميم بحياة المرأة
الشاعرة وسعادتها وكرامتها. وتقول إن
هذا الموضوع لم يفرض نفسه بشكل قوى
على الشاعرة العربية ولم يكن محركاً
ودافعاً للشعر، إلا في بعض الأمثلة النادرة.

وعن الأسباب التي صنعت هذه

الحالة ترى سلمى الجبوسى أن العرف
الأشعري في الحضارة العربية في
الجاهلية، مروراً بالمأساة الميثيقية الأموية،
إلى عصر الانغلاق الأنثوي فيما بعد قد
عكس الشاعرة الحديثة أكثر من القاصة
والكاتبة عن تناول الجانب الميمى
الأنثوي في حياتها، وذلك أن الشعر أكثر
التصانيف بالتجربة الشخصية من اللثر،
ولعل الشاعرة العربية المعاصرة مسربة

بموروث الكبرياء التاريخي قد نغرت من
فعل البوح والاعتراف بهامشية وضعها
كأمراة حتى لو رفضتها. أما النقطة
الثانية، وهي لصيقة بالناحيين الفنية
والنفسية فهي أن الشاعرة لم تجد أسلوباً
معبداً في القول تحال به في معالجتها
للقصيدة، فإنها إجمالاً كانت ستعتمد إما
أسلوب المجابهة والتحدى، أو أسلوب
الدفاع وتأكيد النية المسنة والبراءة في
مطالبتها بالبرية، وكلاهما كان كفيلاً
بأن يفشل شعرياً في أداء الرسالة حسب
قول الباحثة. وتذكر سلمى الجبوسى
في هامش بحثها مثلاً على ذلك فتقول
ص (٢٤٤): «احتلتي نازك موزك».

في (تموز ١٩٨٣) بأنها كتبت شعراً غير
قليل حول وضع المرأة العربية ولكنها لم
تشره. وتلت على مقطوعة لم أجدها في
مستوى شعرها المنشور، مما يوحي بأن
امتناعها من نشر هذا الشعر قد يعود إلى
المشكلة نفسها. وأذكر أنني أنا نفسي
عانيت منها. فقد كنت (ولم أزل) شديدة
التحسس بوضع المرأة عندنا ولكن شعري
الأول، في الخمسينيات، لم يستطع أن
يصتوبع التجربة بشكل يتركى مؤثرة
المعاني النفسية وقتئذ، لأن الموضوع كان
دائماً يستعصر جميع العلاقات العاطفية
والمفاهيم الحضارية التي أرتبط بها
تاريخياً.

أما الصعوبة الثالثة التي تذكرها
سلمى الجبوسى فهي أبعاد تجربة شق
الطريق نحو الحقيقة العاطفية في تجارب
الشاعرات الشخصية. فقد كان الشعر
العربي قبل الخمسينيات يعاني بشدة من
زيف المواقف وتسلط التعبير الرجولي
عليه. واقتضت الحاجة نوعاً من الجهاد

الخاص لكى تستطيع الشاعرة أن تواجه حقيقتها الوجدانية التى تعيشها.

ويرد هنا مثالا عن دراسة الباحثة لشعر فدوى طوقان حيث إن ما بدأ عندها فى ديوان «وحدهى مع الأيام» كتعبير عن الضعف من واقعها الأنثوى السجين اخطى بالدخيل، إذ شقت طريقها نحو الصراحة العاطفية والصدق الشعورى واستطاعت أن تؤكد مكانتها فى العالم، ولعل قصيدتها «وجدتها» كانت التعبير النهائى المتعسر عن البحث عن هوية أنثوية صائبة.

وفيما نقوله الباحثة هنا بعض الشك.. إذ يمكن أن تكون فدوى طوقان مالة متقدمة فى البحر الشعرى وعن تجربة نازك الملائكة إلا أنها شاطرت نازك ذلك الله والصناعات طويلا وظلت محفوظة بأصداء الرومانسية عصرًا طويلا فى قصائدها الخاتمة مع شيء قليل من البحر فى واقعها الشعرى، وكثير وكثير من الجرأة والكسر ضمن مذكراتها الشخصية التى نشرتها فى اللسانيات والى ستطرق لها فى الجزء الأخير من هذا البحث.

وعن تجربة الشاعرة نازك الملائكة نقول الباحثة ص (٢٤٨ - ٢٤٩)

إن نازك الملائكة لم تحسن موضوع المرأة كقضية مباشرة فى شعرها، فبما عدا قصيدتها «ضلا للمار» نجد أنها صرفت اهتمامها فى الشعر إلى مواضيع أخرى كان أهمها الموت، والحب، والزمن، والتغير، ثم مواضيع القومية العربية والإيمان الدينى....

أما موضوع المرأة كقضية فإنه وجد

طريقه إلى أنبها الفكرى لا للشعرى .. حيث ألقت محاضرتين هما من صميم أدب التحرر النسوى.. كانت المحاضرة الأولى بعنوان «المرأة بين الطرفين» الصلبة والأخلاق سنة ١٩٥٣.. والثانية بعنوان «التجزئية فى الوطن العربى» سنة ١٩٥٤.

ترى الباحثة أن نازك انشغلت بالرعب الوجدى والموت حيث تقول فى قصيدتها «تكريات»:

فى روى فراغ جائع كاللانهاية.

وأن نازك كانت سجيبة أنوثتها فى هذا الشعر، ولكنها لا تصدق، حتى لنفسها، بهذا الاختناق والضموع الضمنى للحدود والمضروبة عليها كامرأة فى مجتمع محافظ.

صغرة سوزيف

يرصد الجزء الثانى من الأعمال الكاملة لنازك الملائكة تصولات الشاعرة فى تجربتها من ديوان «ظايا ورماد» عبر «قراءة الموجة» وإلى «شجرة القمر».

تقول فى قصيدتها «كبرياء» ضمن ديوانها «ظايا ورماد» فى عام ١٩٤٩ وقلوب تضم أشلامها فو

ق جراح وأدمع ونهول
تؤثر الصوت كبرياء ولا تطع

ق بالصر بالرجاء للجنون
وشفاء تنوت ظمأى ولا نسا

ل أين للحريق؟ أين للكأس؟
ونفوس تحس أعرق إحساس

وتبدو كأنها لا تحس

ألف سحر وألف ظل من الكعب

ت عميق وألف قيد ونير

وتظل الحياة تتخلق من وجـ

هى قناعاً صلباً يفرض رياء

جامداً بارداً أصمماً رضى

بعض شيء سمعته كبرياء

سنتكرر حديث نازك عن الكتب فى قصائدها فى هذا الديوان، وذلك الغلاف الأصم الذى يحجب براكين روحها، الاستنار والأفحة والجمود والكبرياء لأن الأنثى المطشى لا تستطيع أن تعبر عن حاجتها إلى الارتواء، تتبع هناك فى هودج أحزانها غير قادرة على تحقيق أحلامها وأمانيها.

يتكرر ذلك فى قصائدها يوتوبيا صائبة/ تواريخ قديمة وجديدة/ وصراع حيث تقول، وتكرر ذلك البحر العزيم:

تصنبنى حينئذى فى الوجود

وأصرخ من أنسى: من لنا

مُحنت عيوناً تعب الدموع

وقلنا يحبب أن يطعمنا

وروحاً تعمر فيما يريد

فمنح الظلام وصف المسا

أريد وأجهل مساندا أريد

أريد وعاطفتى لا تريد

أريد وأشم رائتى أحسن

ويسخر مما أحسن الوجود

تكد هذه المقاطع تختصر مجمل

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

وجود نازك في هذه الفترة:

الحيرة، ضياع الذات، الحزن، خيبة القلب، تملل الروح وكآبتها، عدم القدرة على الاختيار، والخوف من التعبير عن حاجة الذات أمام إمكانية سفوية الوجود منها، وهذا يعكس إحساسها بمدى ضآلتها أمام العالم.

ويستمر ذلك في قصائدها: عندما انبثت الماضي / مر القطار / عروق خامدة:

نحن هنا اللا أوس واللا غد

نحن هنا اللا كيان

يحران نحبنا الأيام

ويشكنا الأوس

هذه الاستحالة، مثلت الحالة العنصرية لأمر غامض، مبهم، ومكسور.

يتحول صمتي ناراً تصرخ في الأفق

وأخيراً رقة إحساسي لمن جنازة

ومن الأعماق تصاعد صوت مخلوق

يهف في حزن، في جرع، كيف لوح؟

هذه هي قصيدة الجرح الغاضب /

ذلك الجرح الذي يرمي عميقاً في داخل

الأنثى العربية، حتى عندما امتلكت قلبها

وزمنها.. كانت رحلتها عميقة ومضنية

كي تجد صوتها المتعطر.

إنها تتخلق من مفهوم اللا كيان. كما

تقول في / الباحثة عن الغد:

«غدًا نلتقي، ثم مات الزمان

وضاع المكان

وهل يلتقي أبداً عاشقان

على لا كيان؟

وتقول في «الأفغان»:

أنا حطمت

وشمور طهور

أم أنا جسم

مفرق في الشرور

إن يك الجسم

من تراب حقيقير

فأنا إثم

أنا لست أثير

إن هذه التساؤلات اللقطة في الكهنة

هي حالة الشغف التي رسمتها الذائفة

العربية الشعرية للأنتى: الروح (الأثير)،

الجسد (التراب الحقيقير) ونازك تصنع بين

المفهومين موضوعة ذاتها الأنثوية

لمفاهيم لم تعد مقنعة إلا لأن بدليها لم

يكتمل بعد حتى في تلك النفس اللانهاة.

إن المرأة لغز.. في ذات نازك كما

سكرو في قصائدها «الغاز» / جامعة

الظلال / أجراس سونام / نهاية السلم /

أنا / غرياء / أغنية الهاوية:

نقول :

دعني في صمتي في إحساسى المكبوت

لا نسل عن الغز غموضي وسكرتي

فأفهمني إن فهم الليل، انهم حسى

والمنسى إن لمس الحجم، المنس نخسى

إنها المكبوت / واللغز / والليل والحجم

المنسى في قصيدتها الغز.

مرت أيام لم تتذكر أن هناك

في زاوية من قلبك حباً مهجوراً

صنعت في قدميه الأشواك

حباً يتفرع مذعوراً

هبه اللوراء.

هكذا تتصنع للحبيب في قصيدتها

(نهاية السلم) فاقدة لمفهومها لذاتها كما

تقول في قصيدتها (أنا):

«الليل يسأل من أنا، أنا سرّ القلق العميق

الأسود

أنا صمته المتعبد

أرلو وتساألني القرون

أنا من لكون؟

«والدهر يسأل من أنا

وأنا مثله جبارة أطوى

عصر

وأعود أمحنها للنشور.

«والذات تسأل من أنا

أبقى أسأل والجواب

سيظل يحجبه سراب».

هذه هي نازك الشاعرة، تتأرجح ما

بين قمة كبريائها وتخلها الأنثى في

ذاتها.. عشثار التقنية.. القدرة على

هبة الحياة والنشور.. وهي أيضاً ذلك

السؤال الغائب.

إنها الميتة، اللقطة، الإلهة.. تقول في

«غرياء»:

اللقاء الباهت البارد كالأيوم المطير

كان قتيلاً لأناشيدى وقبراً لشعوري

ثم تأتي قصائدها الأخرى: الراقصة

المذبوحة/ الشخص الثاني/ عندما قتلت
حبي،

وكان الليل مرّة فأبصرت بها كرهى
وأمسى الموت لكلى لم أعثر على
كلى

وكنت قتلتك الساعة فى ليلى وفى
كأسى

وكنت أشبع المقحول فى بطء إلى
الرسم

فأدركت ولون الوأس فى وجهى
بأنى قط لم أقتل سوى نفسى

وقصائد لحن للسيان/ كلمات/ السلم
المنهار/ غسلا للماز/ للرحيل الخيبة/
أسطورة عتيق / الوصول.

فافتح لى الباب الأخير
دعنى أمر
.. أنا وظلى..

أغنية لشمس الشتاء / بقايا/ ساعة
الذكرى/ هل ترجعنى / صلاة الأشباح/
خاتمة/ دعوة إلى الحياة.

فاغضب على الموت للعين
إنى ملئت الميتون.

لقد ادعت الشاعرة فى بداية الديوان
أنها قد تغيرت... وأنها أصبحت أكثر
تفاولا، وكأنما الأمر مرتبط بالتشاؤم أو
التفاؤل، والحقيقة أنها عبر النصوص،
الضمائين، والمعاني، وبقيت فى الحيرة
نفسها والصراع والبحث عن تلك الذات،
لم تتحقق فى قصائدها إلا عبر الألم
والحزن والأفئدة التى تدارى بها ذلك
الزيف الأتروى العميق.

وفى «أغنية الهاوية».

وأين أسير وقلبي الزق
هنالك مازال، لا يبرد

كقلب أبى الهول، أين الغد؟

وفى قصائد قليلة، فى هذا الديوان
تخرج نازك من متاعب روحها لتقول
قصائدها فى مواضع أخرى كالطبيعة
فى/ جبال الشمال والرياء فى/ إلى
عمى الراحلة والمشاركة الوجدانية فى
مصائب ألم بمصر فى تلك الفترة
«الكوليرا».

لكتها تعود مرة أخرى إلى ذاتها فى
قصائدها الأخرى: لكن أصدقاه/ جنازة
المرح/ يوتربيا فى الجبال/ وجوه ومرايا،
حيث يعود ذلك الحاجز بين الحقيقة
والتقاع/ الذات الداخلة/ والعالم الخارجى
فتقول:

هذه أنا ليس من شك

فلم لا أمسها بيديا؟

لم لا أستطيع أن لمس لذا

ت؟ وأمحو تعزى الأبدى؟

وتقول فى قبر ينفجر:

كنت وحدى لم يكن يتبع خطوى غير
ظلى

أنا وحدى، أنا والليل للشئالى...
وظلى

وتستمر فى قصائدها: تهم/ رماد/
الخط المشدود فى شجرة السرد فى
ريائها الذاتى، والحالة الجائزية الشعرية
التي تحيط بها إلى درجة الموت - لى.

المقروعة

تتقدم تجربة الشاعرة لمسازك
الملايكة فى بحثها عن الذات المفقودة
وانشغالها فى ديوانها «قراءة الموجة»،
حيث تمارر الشاعرة لنفسها فى مقدمة
الطبعة الثالثة فى عام ١٩٥٧، وتوضح
ذلك فى مقدمة أخرى كتبها عام ١٩٦٧
حيث تقول:

«وقد حاولت فيه أن أشخص تطورى
الفنى بين الفترة التى نظمت فيها هذا
الشعر (١٩٤٧ - ١٩٥٣) والفترة التى
كنت أمر بها عام ١٩٥٧ حينما كنت أنظم
قصائد ديوانى الرابع (شجرة القمر)».

وهذا هو نموذج من ذلك الحوار الذى
تناقش فيه ذات الشاعرة الأولى، مع ذاتها
الثانية:

الأولسى: مهما يكن فإن عنوانى
«قراءة الموجة، مقال».

الثانية: هكذا كنت تقولين فى (شظايا
ورماد) إن لم أخطئ.

الأولى: كلا. إن الشظايا قمة عالية حقاً،
ولكن الرماد هو النهاية التى لا حياة
بعدها. أما الموجة فهى لا تتركز أبداً،
والنقطة السفلى، فيها ليست إلا التقفزة
الجديدة نحو القمة. وهكذا ترى أن «قراءة
الموجة» يرى الحياة على صورة تعاقب،
قمم وانحدارات لا نهاية لها، وإذا كان
هذا الشعر قد نظم فى منحدر الموجة فإنها
محض صدقة لا أكثر».

الثانية: لأنك تكرهين الوصول وحسب.
إنك لم تطيقي أن تصلى مرة، وعندما
تخطعت المرأة تعدد وصولك فلم تطيقي
الموقف».

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

الشعر سبقي وثيقته النقدية التي ارتدت عنها فيما بعد «قضايا الشعر المعاصر» أم ما أنتجت هذه الشاعرة فكرياً.

فدوى: شجرة الصحراء

عاشت فدوى طوقان زمن نازك الملائكة التلق وأسلتها الوجودية... وشقت طريقها الجبلى الصعب كاسرة عالم الحريم وحارجه ذاتها التي أحاطت بعانشة التيمورية. ومع منتصف اللامانيويات (١٩٨٥) قدمت إحدى أهم الوثائق الحية لجارب الشعرات العربيات: مذكراتها الشخصية، والتي شرحت فيها ظروفها، ماضيها، مصاعبها، وكيف وصلت إلى الشعر في محاولة نهائية لإنقاذ ذاتها من الاستلاب الذي أحاط بها، بعد محاولة انتحار حقيقية في النصف الأول من عمرها. لقد جريت الموت كخيبر، وأغتراب الذات، وكان الشعر منعقدا الذي ناضلت طويلا كي تملكه كصوت في عالم مازال يرى صوت المرأة عورة.

لقد كتبت مذكراتها حتى عام ١٩٦٧ وتشرتها في منتصف اللامانيويات.

بالطبع هناك أشياء كثيرة لم نقلها، غير أنها وفيما قالته من الممكن كسرت وصورة الجبل الذي كان عليها أن تسقط في مذكراتها التي أسمتها «رحلة جبليّة»، «رحلة صحبة». قال عنها سميح القاسم في مقدمة الكتاب: «إنها نقبض العادي وهي شاهدة على الانشطار الهائل بين العلم الجامع من جهة، والواقع المعقد من جهة أخرى».

سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجرى.

ويأتى ديوانها الأخير (شجرة القمر) ليحمل في مقدمته تأبين مرحلة طويلة عاشت فيها الشاعرة زمن للمرد الشكلي والصياح للنفس، حيث تحل الأم بالارتداء إلى فهم الذاكرة العربية هاربة من نزييف الأسئلة التي أتمعتها. تقول حول «الشعر الحر»:

«وأتى لعل يقرن من أن نهار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا الخروج عليها والاستهانة بها. وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيُموت وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده، ودون أن يتصعب له ويترك الأوزان العربية الجميلة.. بت أدعو إلى أن يتركز الشعر الحر إلى نوع من اللقافية الموحدة، ولوترجيدياً جزئياً، فبذلك نزيد موسيقى وجمالاً ونحميه من ضنح الرنين وانتفلات الشكل».

هكذا لخصت نازك موقفها من التجديد في الشعر. لقد أدانت للرحلة للتوقف شكلاً ومضموناً حركان آخر إصداراتها بعد المجموعة الكاملة ديوانها «للمصلاة والشورة» حيث أكدت على مفاهيم تقليدية للالتزام في قصائد عديدة دينية، وقصائد أخرى ترصد للوضع السياسي في العالم العربي، وخصوصاً الثورة الفلسطينية آنذاك، في السبعينيات من هذا القرن. ولها ديوان آخر بعنوان «غير أوانه البحر» صدر في عام ١٩٧٧ إلا أنه ويرغم تلك الرحلة الطويلة في

ولكن السؤال - رغم تلك المحاورة التي تحاول أن تكشف الذات هل تغورت تلك الذات في نهريتها الجديدة عن بداياتها؟ هذه هي القصائد:

أول الطريق/ أغنية/ دصرة إلى الأحلام/ الشهيد/ لغة الزمن/ إلى للعام الجديد/ طريق العودة/ الأعداء.

حيث تقول:

نحن إذن أعداء

من عالم لا يفهم الأضواء

أصعبنا لا تفهم اللجوى

الحب فيها سيرة تروى

كان لها أمس

وضمته رسم

من تربة البغضاء

نحن إذن أعداء

وإن طغت في دماغ الأضواء.

لقد نقلت حالة البحث عن الآخر من ملطقة الضموض والصياح إلى المعاد، وتصارع السادية والمارشية في العلاقة. وتستمر قصائدها: حصاد المصادفات/ النائمة في الشارع. / مرثية امرأة لا قيمة لها/ الأرض المحببة/ المنقرض/ سخرية الرماد/ صائدة الماضي/ إلى أختي سها/ الهاريون/ ماذا يقول النهر/ ثلاث مرات/ لأمي/ يحكى أن حفارين/ الزائر الذي لم يجرى.

حيث يقول:

وأدركت أنني أحبك حلاًماً

ما دمت قد جئت لحماً برعظماً

الرحلة.

تبدأ **فدوى** عذارتها بالتالى: «لقد لعبوا دورهم فى حياتى ثم غابوا فى طوايا الزمن». هكذا ترى **الماضى**.. الأسرة وعوائل البيلة التقليدية المحافظة فى مدينتها نابلس بفلسطين.

تبدأ الحكاية بكونها الطفلة السابعة بين عشرة أخوة وأخوات، وكانت الطفلة الوحيدة التى حاولت الأم إجهاض نفسها عندما حملت بها، إذن هى جين الرفض منذ البداية. (بين عالم يموت، وعالم على أبواب الولادة، خرجت إلى هذه الدنيا).

كانت الدولة العثمانية تنتهى وزمن سياسى عربى جديد يبدأ، وبهذهما جاء إصرار ذلك الجنين (**فدوى**) على الحياة.

تحدثت عن طفولة غير سعيدة، وعن الفقر/ المرض/ الملايا/ ضعف الشهية/ والوهن/ وبين برائن هذا وذلك تفجعت عيناها ونشأت ذاتها الأولى (فقد كنت دائما عاجزة عن الدفاع عن نفسى، فما يفترضه الآخرون هو الصميح ولوكان خطأ، أو هذا ما يجب أن أسلم به، بدأ العشل للحب والذى استمر فيما بعد فى قصائدنا منذ الطفولة. «كنت أتهلف للحصول على شيء غير الطعام، خلق ذهى أو سوار أو فستان جميل ثمين، أو دمية من دمي المصناعات كنت أتهلف للحصول على حب أبوى، واهتمام خاص، وتحقيق رغبات لم يحققها لى فى يوم من الأيام».

إن المشاعر المؤلمة التى تكادها فى طفولتنا نظل نحس بمذاقها الحاد مهما بلغ

بدا العمر... فما كان أحد ليحنى بطفلية حاجاتى المادية، ودعك من حاجاتى النفسية... لقد عانيت من أمى... وبقوت على مدى سنوات طويلة أرانى فى الحلم وجهها لوجه مع أمى - حتى بعد وفاتها - هى صامته، وأنا يغمرنى شعور بالقهر المكثوم، وإحساس عليل بالفيز والظلم، لأمارل الصراخ لأعبر لها عن ظلمها لى، ولكن صوتى يظل مخفوقاً فى حلقى فلا يصل إليها. هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعترينى فى أثناء نومي باستمرار.

كثيراً مايتسرزل الحب البلى بملايس الكره... لقد كنت أخافها، وفى الوقت نفسه أخاف عليها من الموت.

بهذه الدقة تصف **فدوى طوقان** واقع طفولتها، وحقيقة مشاعرها تجاه أمها... وكأنها تصف ذات الشاعرة الأنتى فى علاقتها بأمية الثقافة العربية فى مجمل تاريخها... تاريخ الصمت... والقهر والمكبوت، تلك الاحتياجات النفسية التى تولجها بالإهمال والقمع. وكما ستحدث عن أمها فيما يلى، يصرى ذلك الخيط الخفى بين واقع القمع والكبت وواقع التخلف وأهمية إدراك الوعى بما يحدث به من عقبات تقول: «غير أننى كنت أحس بوجود خيط من اللشقام كبرت عرفت مصدر ذلك الشقاء الخفى. إنه الحصار والقهر الاجتماعى المفروض على المرأة فى بيتنا».

وعن الموت، وتربية الخجل، وإحاطة الأتونة بأشواك الخوف والإرتباك تسرد **فدوى** صوراً من واقعها:

«إن حياة الإنسان سلسلة متواصلة للحظات من الفقدان، بدءاً من إقصائه عن ثدى أمه وانتهاءً بفقدان الحياة ذاتها». لقد أثرت حقيقة الموت على **فدوى** وانطبعت فى مخيلتها لفقدائها أحباءها... وعدم قبولها موتهم. وكانت حياتها تنذباً خفياً ما بين الخضوع والتمرد. تقول عن تأثير إحدى النساء فى مجتمعها (الشيخة) على نفسية **فدوى**: «ماكان أسوأ ظن للشيخة. ففى كثير من الحالات كانت تفسر تصرفات الآخرين تفسيراً جنسياً... وهكذا كانت تطرد من المنزل كل صديقة مدرسة أرفيفة جيرة». وتصف **فدوى** بيتها: «فى هذا البيت، وبين جدرانها العالية التى تحجب كل العالم الخارجى عن جماعة «الحريم» الموهودة فيه، انسحقت طفولتى وصباى وجزء غير قليل من شبابى».

إن هذه البيئة صنعت علاقة **فدوى** بأوتوتها... شرخها... وحاولت دائماً أن تحجبها. تقول: «حين وصلت سن البلوغ، كنت قد تعافيت من حمى الملايا وسعدت بدمعة العافية. ولغت نظرى تفتح جسدى... خفت، وخجلت، وأرىكنى نمو الصدر الذى أصبح الآن ملحوظاً، فكنت أعمل على إخفاء هذا النمو. ورحت أرقب هذا الأمر كله بحياء شديد كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل أستحق العقاب من أجله».

أما الحب فى تلك البيئة فقد ارتبط بالعقاب، والحرمان من الحقوق الطبيعية فى مواصلة الدراسة، والسجن بين جدران البيت:

وجاء الربيع، وعرفت هذا الشيء المسمى حبا، والذي ظل يشرنق حول وجودي إلى مالا نهاية، ولأن الأهل رفضوا الحب لذلك الصبية فقد أصدروا حكمهم عبر أخيها يوسف: «أصدر حكمه القاضي بالإقامة الجبرية في البيت حتى يوم مماتي... كما هددني بالقتل إذا أنا تخبطت عتبة المنزل، وخرج من الدار لتأديب الغلام... وبدأ يتكلم لدى الشعور الساقط بالظلم. أحيانا كنت أدخل المطبخ وأقف عند صليحة (الكاز) ويبدى عليه القناب لكتني كنت أخاف الألم الجسماني ولا أطيق عمله، وهكذا كنت أنصرف دون تنفيذ الأمر، وأنا أفكر بطريقة أخرى تكون أقل عنفا من الاحتراق بالنار».

كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أسأس من خلاله حريتي الشخصية المستقلة، كنت أريد التعبير عن تمردي عليهم بالانتحار... الانتحار هو الوسيلة الوحيدة هو إمكانياتي الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل..».

أما من الناحية الأخرى فقد تعودت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أخصن بالعملة كنت مع العائلة ولكن حضوري كان في الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ونقد ظل هذا العالم موصداً أمامهم ولم أسمع لأحد باكتشافه..

وسيحكم هذا الشعور، أشعار فسدوى طوقان لزمن طويل سيطر فيه قلقها الوجودي على شعرها، وانعكست أحزانها وانكساراتها فيه. إن مخزرات فسدوى طوقان تكسب أهميتها في كشف

مكوناتها، وهي نموذج لإمكانية تصريب سموت المرأة خارج إطار السلطة العقلية، حيث يتضح ذلك كثيراً في وضعها لحياتها وظروفها وينابيع الشعر في تجربتها.

لقد استطاع أخوها إبراهيم طوقان (الشاعر) أن يأخذ ببديها في زمن ما ويفتح أمامها سبل التعليم الذاتي. وهو قد أثر عليها في حياته.. كان مدرستها وكانت آراؤه مؤثرة في بداية مسيرتها الشعرية، وخاصة في الاتجاه التراثي الذي حرص عليه، وتململها تجاه ذلك في ميلها للمدرسة الرومانسية التي لم يحبها إبراهيم كثيراً غير أن موته أيضاً أثر عليها، وعلى مواضعها الشعرية وتجربتها الذاتية. تقول عن إبراهيم إثر عودته من الجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٩: «ومع وجه إبراهيم أشرق وجه الله على حياتي، مع إبراهيم كنت أشعر بالتحسر من كل المنغصات.... يقول الشفائلون إن النفس كالنور لا يمكن إفسادها، ولكنني أعتقد أن الإنسان إذا استهلكه الهوان انقلب إلى مخلوق مليء بالانحرافات، إلا إذا وجد إنساناً يحبه ويدبره بالحدان، فالحنان عنصر أساسي في الجو الذي يتم فيه النمو، سواء في البيت أم في المدرسة ولا يمكن أن تتوفر الصحة النفسية السليمة دون الحنان. لقد كان إبراهيم المصح النفسي الذي أنقذني من الانهيارات الداخلية.)

ينابيع الشجرة.

لقد تطورت تجربة فسدوى الشعرية عبر مرحلة تعددت فيها ينابيع الشعر التي إرتوت منها، وخاصة أنها وجدت

في نفسها ميلا فطرياً للشعر منذ طفولتها، درست «الكشكول»، والمرشحات وربطت قراءتها للشخصيات الشعرية بالشخصيات المحيطة بها في بيتها. كانت تقلد إبراهيم طوقان في إلقائها للشعر في الطفولة وكان دور إبراهيم في تعليم فسدوى نظم الشعر كبيراً، درست كتاب الحماسة لأبي تمام، وتمثلت صور الشعاعرات المحيطات بزمناها، مثل الشاعرة العراقية رباب الكاظمي تابعت القصائد المنشورة وعلمت بروحها الطباعات وجدانية متعددة من خلال قراءاتها. تقول: «وأصبح الشعر شغلي الشاغل في طفولتي ونومي، في وجداني وضميري أصبح حبي الذي ظل طيلة حياتي حباً صوفياً، ليس بالمعنى الديني، بل بما في هذا الحب من شدة، وبما يبعثه في أعماقي من نشرة باهرة».

درست فسدوى الشعر الجاهلي والأموي والعباسي وأحببت أبا فراس الحمداني. قرأت البيان والتبيين للجاحظ، والكامل للمبرد، والأغاني للأصفهاني وكتب العقاد وطه حسين وأحمد أمين ومصطفى الرافعي ومي زيادة ومحمد حسن الزيات فاستطاعت أن تستبدل بجهودها الذاتية للتدقيق الذاتي الأدبي جهود المدارس النظامية التي حرمت منها بسبب ظروفها الأسرية.

قلدت فسدوى في بداياتها ابن الرومي.. وبدأت تنشر أشعارها عبر الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) وجريدة مرة للشرق. وتركزت أشعارها حول ذاتها وآلامها الخاصة مما كان يثير آراء مغايرة عند

أخيها إبراهيم الذي كان رمزاً للشعر الفلسطيني الوطني هو وأبو سلمى وعبد الرحيم محمود. غير أن أحلام فدوى كانت أقرب إلى الشعر الحديث، والرومانتيكية، ومدرسة أبولو، والشعر المهجري، فكان أن دار ذلك الصراع في نفس فدوى بين تلميها الشعرى التراثى وميولها نحو الشعر الجديد.

مرت أعوام ١٩٣٣ - ١٩٤٠ وفدوى مشغلة بالديباجة والتعابير الفخمة مشاركة في الحركة الإحيائية للشعر. تكتب القصائد النغزالية وترفعها باسم الشاعرة العربية القديمة دنانير. ثم صدرت فدوى طوقان على التراتبية وبدأت تدخل في حركة الأدب المهتمين متأثرة بأراء مدرسة أبولو، وفيما بعد بآراء نازك الملائكة وقصيدة التفعيلة. وتعتبر فدوى في موقعها من الشعر الحر رغم تراجع نازك عنه قائلة: «ولا يزال موقعي من الشعر من قيود العروض القديمة هو موقف المريد لهذا الشعر. ولا يعنى هذا أننى مع القائلين بالتخلي عن الوزن والقافية بشكل نهائى، فالشعر يبقى فناً مستقلاً عن الوزن، ولا أجمل من القرارات الموسيقية وهى تتجاوز ضمن الأسطر العجائبة في أمثالها، ولا أجمل من القرأى وهى تتراوح في قصيدة التفعيلة بين الظهور والاختفاء، وبالرغم مما واجهته حركة الشعر الحديث من مقاومة التقليديين ورفضهم القاطع لها، فقد ظلت صامدة على أرضها، وأثبت وجودها باجتماعها لشعراء الخمسينيات الموهوبين، والذين أسبحوا اليوم أعلاماً في تاريخ الشعر العربى المعاصر».

مع تطور حياة فدوى تطورت علاقاتها وانفتحت أبواب جديدة في حياتها لاكتشافها لذاتها ومع ازدياد تحمسها للحياة أقبلت على تعلم اللغة الإنجليزية، واستطاعت أن تنجح بكرها لبيتها وبعض أعضاء أسرته ممن وقفوا في وجه تطور تجربتها.

تقول: «وظل عالم كحبنى ولورائى وأفلامى يمدنى بالقوة، ويساعدنى على التماسك وتثبيت القدمين على الأرض المهزوزة تحتها. وظلت أحلامى دائماً لقطع صلتى بكل مآهور رمز السلطة في العائلة: الأب، أبناء العم، العمه، ونفرت من كل هؤلاء. ومن هنا تطمت فيما بعد كراهة كل ما يمثل السلطة الجائرة والحكم الظالم في مختلف مؤسسات المجتمع».

وترى فدوى طوقان بين مشاكلها في تحقيق ذاتها الأنثوية وانكاسات ذلك على حياتها وشعرها وعلاقتها بالسياسة فتقول: «لم يكن بمستطاعى للفاعل مع الحياة بالصورة القوية التى يجب على الشاعر أن يتفاعل بها. كان عالمى الوحيد فى ذلك الواقع الريب بخرائه العاطفى هو عالم الكتب. كنت أعيش مع الأفكار المزروعة في الكتب، معزولة عن عالم الناس، بينما أنوثتى تئن كالحيوان الجريح في قصصه، لاتجد لها متفصاً مهما كان نوعه... وأصبحت بمرض بغض السياسة إذا لم أكن متحررة اجتماعياً فكيف أستطيع أن أكافح ظلمى من أجل التحرر السياسى أو العقائدى أو الوطنى...؟ ورحت كلما ازدادت تماسى من القهر والكتب أزداد شعوراً بفرديتى

وذاتيتى. لقد جعلنى وجودى داخل جناح «الحريم» المغلق أنقصر، وأنكمش في قمتى ذاتى، وصرت لأملك إلا التحديق في مرآة هذه الذات، هذه الأنثى القمقم اللعين... وفي هذه المرحلة بالذات ابتلعت محنات زجاجة الأسبرين بكاملها... لقد انكثت عقدة فدوى مع ماحدث في عام ١٩٤٨ في فلسطين ومع موت الأب:

وانفكت في الأخير عقدة لسانى رحت أكتب الشعر الوطنى الذى طاماً تمنى أبى لو يرانى أتفرغ له فأملأ مكان إبراهيم. لقد كذبت ذلك الشعر بصورة تلقائية وبدون إلزام من الخارج. مع الخمسينيات خزجت فدوى من قمتى الحريم.. زمن سقوط الحجاب في مدينتها وزمن الجوع للحياة، والخروج إليها وعودة عاطفة الحب تقول: «ولست أبعد عن الحقيقة إذا قلت إن الحب كان عدى مجرد فكرة مجردة وعالم مطلقاً هو الذى أحبيته، وظل (الأخر) بالنسبة لى تجسيدا لتلك الفكرة التى لم أستطع هجر آفاقها أبداً».

«وظل قلبى حديقة للحب لاتنبل أشجارها أبداً».

لقد لعبت فترة أفكار الاشتراكية ومرحلة جمال عبد الناصر والنادى الثقافي المختلط في مدينتها في عام ١٩٥٦ دوراً كبيراً في تجديد حياة فدوى وكان منزل مدينتها باسمين زهران مدرسة جديدة للحياة الاجتماعية للشاعرة.

أنوتة الإبداع وأبداع الأنوتة

مايفضح خبيتها فى الآخرين وخوفها من الناس:

«لاتصافح كل من لاقيت فى طريقك... إن من الناس من يجب ألاتمد إليهم يدًا، بل مخلصًا، ناشئًا».

زواشنت: نيتشه
وسرت مع قلبى وحيدى... لا

شئ سوى الأشواك فى الدرب!
فى ضباب التأمل/ من الأعماق/
غيب النوى/ إلى صورة تَسرل الأذى
بالفناخ خوفًا من ضريبة الأحاسيس
المعلقة:

فاحذرى، لاتعبرى، لاتبحرى
لاتبني تأثرًا وانفلا

ولكنى منه مايزلزل روى
منه، وأطوى هوى عن عينيه.

هذا الخطاب الممتد بين الذات
وأناها.. تحذيراته.. مخاوفها... قلقها
العلن وكأنها عليها أن تستمع إلى
اللائكين فى حديث عام يتوجه للقارئ
ضمن صيغة الكشف عن الذات حتى عبر
جمل التحذير الكثيرة.

الصدى الباكى/ سمو حيث المس
البدنى يغلف روح فدوى فى بداياتها...
ويتكرر كثيرًا فى مراحلها التى ستهى:

إحلك سرى حب كبير جلاها لىلى روى السماء
تهدأ روى لمرسوفية وتنفس عنها غبار الدوى
وتعد تجربتها الشعرية الأولى لتمكن
تأملاتها فى العطف والطبيعة، ضمن قلق
رومانسى ومحاربة للتعامل مع الذات
ضمن صيغة الطيف والمكبوت، مما يكرر
لنا أصداء تجرية مشابهة عاشتها نازك

الشاعرة نازك الملائكة فى تأمل
ظاهرة الموت، والقلق الذاتى العنيف فى
قصائدها مع المروج/ خريف ومساء
ذلك جسمى تأكل الأيام منه واللىالى
وغدا تلقى إلى القبر بقاءه الغوالى
هذا الغوف المبكر الذى يفصح رعبًا
من الزمن والحياة مصحوبًا بالتساؤلات
الوجدية:

حيرة حائرة كم خالطت ظلى
وهمسى
عكست ألوانها المسود على فكرى
وهمسى
كم طلعت، وكم ساملت: من أين
ابتدأتى؟

ولكم ناديت بالغيب: إلى أين
انتهأتى؟

قلق شوش فى نفسى طمأنينة نفسى.
فى «الشاعرة والفراشة» تعيد فدوى
ماصلته نازك: تلك الصورة الذاتية
المجردة التى تمارس التحليق فوق الأشياء:
فداء أحلام خيالية. تسبب فى أجربتها الدالية
متذكرة الموت دائمًا، وكأنما عليها أن
تصلى على فرصة الخلود:

بامبدع الوجود، لوصلته
من عيب الموت وعيش للذنا
تمضى قصائدها: أرواح الزبون/ مع
سابل اللحم/ هروب/ وإشراق حائرة،
حيث تتركز رحلة الضياع والبحث عن
الذات وتلقى فى مرحلتها هذه مع نازك
فى تلك الفترة:

ماذا أحس؟ شعر تائهة
عن نفسها، تشقى بحيرتها.
ليل وقب/ حياة طمأنينة المساء/ فى
درب العمر/ حيث تصدر قصيدتها بكل

غير أن رحلتها إلى بريطانيا فى
منتصف الستينيات، وقراءتها فى علم
النفس، والرواية، وتفتحها على الثقافة
الإنجليزية، وتجربة الحياة الحرة فى
الغرب، كان لها أكبر الأثر فى تحولات
فدوى... ولم يزل تأثير تلك الرحلة إلا
ماختمت به فدوى مذكراتها عن حرب
١٩٦٧. تقول:

وهكذا، فقد ظلت كتابتى للشعر
أسيرة الحالات العاطفية والنفسية التى
تباغت فجأة وتذهب فجأة.. لم أعرف
الإحساس الدائم بالواقع والاتصاف
الوجدانى اللازم بالقضية الاجتماعية إلا
بعد حرب حزيران..

إن هذه التغيرات المختلفة فى سيرة
فدوى طوقان الشخصية تبرز لنا
نموذجًا حيًا لما يعنيه أن تختار المرأة
العربية فى زمن التحولات أن تكون
شاعرة: أثر البهجة، السياسة، صورة
الذات... المصاعب والتحديات.

الوحدة الحائرة.

بضم ديوان فدوى طوقان
(المجموعة الكاملة) والذى صدر عام
١٩٧٨ كتبها التالية: «ودعى مع الأيام،
وجدتهاء، أعطنا حبا، أمام الباب
المغلق»، «الليل والفرسان»، «وعلى قمة
الدنيا وحيداً.. وأضيف فى تقديم نماذج
لروحها الشعرية عملاً شعرياً جديداً لها،
لم تتضمنه المجموعة، صدر عام ١٩٨٧
بعنوان «تعمز والشئ الآخر».

تمكن مجموعتها الأولى «ودعى مع
الأيام، ملاحح الرومانسية (توظيفها
للطبيعة فى شعرها والتزامها بالواقعية
والوزن) وتشترك فى هذه المرحلة مع

السلالة ربما في الوقت نفسه الذي كانت تعيش فيها **فدوى طوقان**، لتتقاربهما في العمر، وتشابه الظروف العامة في حياتيهما.

في محراب الأشواق/ قصة موعد/ نار ونار/ في مصر/ وأنا وحدي مع الليل/ وجود/ تهوية صوفية/ من وراء الجدران/ في سطح عيبال/ يدوم ولم/ على القبر/ الروض المستباح/ البقعة بعد الكارثة/ مع لاجئة في الحيد/ رقية.

في ديوان **فدوى** الثاني (وجدتها)، تتكرر ظاهرة عدم وجود تواريخ للقصائد مما يجعل التعامل مع الزمن للمقدر للقصائد مرتبطاً بذكراتها وماروته في سيرتها الذاتية يعكس ملامح للمرحل الزمنية المختلفة والتجارب على قصائدها.

الحب

(وجدتها) يحمل روح الخمسينيات حيث تتداعى قصائد سياسية بسيطة المضمون والصورة الغنية مثل نداء الأرض/ شطة الحرية. وتأتي ذكرى إبراهيم طوقان في قصيدتها حلم الذكرى: أخی، لك نجوى مهما ارتطمت بقيد المكان وقيد الزمان قطع وبيع... بقية قومي فهذا شريد وهذا طريد.

ثم تؤكد على ذاتها في بحثها في قصيدة (وجدتها) وكأنها قد وصلت إلى ملامح تلك الذات النائية: وجدتها بعد صنياع ملویل غصاً طرياً دائم الاخضرار إن دلفت مرة

في قلبها الصافي ذئاب البشر أو عيشت فيها رياح للتدر تحركت فترة ثم صفت صفاء بلور.

وتبدو هذه القصيدة من أهم قصائد **فدوى** التي تعبر فيها عن أمان للذات، ووصولها إلى مرفئها الخاص. تقول:

فإن أنواری لاتنطفئ
وكل ماقد كان من ظل
يمتد مسوداً على عری

يلقه ليلاً على لیل
مضى، ثرى من صورة الأمل
يوم لم تنت نفسى إلى نفسى.

ومع تأكدها لتلك الذات تحدث **فدوى** عن تجاربها العاطفية في قصائدها **ذكريات/ ولنتطرنى/ الانفصال**:

إلى أين أهرب منك وتهرب منى
إلى أين أمضى وتمضى

وتحن تحوش بسجن
من العشق.

هل كان صدفة/

ما أوحش للفرديوس إن لم تكن فيه
لا أمل يربط قلوبنا
لاحب لا أسرار

من أين يدري سرنا الآخرون
وسرنا ثروة

مخبوءة في عقيق روحنا

تمضى **فدوى** مجرة بوضوح عن أحاسيسها وتجاربها مجازة ذلك للكبرياء والانكسار للشاحب في قصائد نازك العاطفية. تمضى في رحلتها: للعودة/ في الكون المسحور/

هل تذكر/ كلما ناديتنى

نادنى من آخر الدنيا أبى
كل درب لك بغضى فهو درى
يا حبيبى أنت تدعى لكندى
يا حبيبى أنا أحيا لأبى.

حتى أكون معه/ القيود الغالية
أصنق، أصنق بأغلال حبي
فأمضى وتمضى معى ثورتى
أحارل تحطيم تلك القيود
ويعضى خيالى

فويخلق لى عنك قصة غدر
لكوما أبور عنك انفصالى.
حبيبى بما بيننا من عهد
بمنحكة عينيك

إذا أنا صنت بأغلال حبي
وثرث عليها وثرث عليك
فلا تعلمنى أنت حرى
فقلبنى قلب امرأة

من للشرق... يمشق حتى الفناء
ويؤمن في حبه بالقيود.

إن **فدوى** تستعذب بوضوح كل عذابات ومتع الحب وتسير منها دون أكاذيب محاولة أن تطرح تجربة لها ملامح البساطة الإنسانية في التعبير عن مشاعرها وتجاربها تشك بحبي/ ساعة في الجزيرة/ أنا والسر الضائع/ ندم/ هذيه/ إن أبيع حبه.

أنا أنشئ فاغترق القلب زهره
كلما دغدغه همسك: فى صديك
عنى
أنت حلوه.

الأطياف السجينة/ قصائد من
رواسب وحدي مع الأيام.

أنوتة الإبداع وأنواع الأنوتة

مع هذه المرحلة في شعر فدوى يتضح صموت الأنوتة الذي يريد أن يشارك في التعبير عما يحسه ويمنع للعالم الإنسانية بسيطة، ساذجة أحياناً لكنها تحاول أن تكسر طرق التشويش والبعثرة الثانية.

الالتحام.

يأتى ديوانها الثالث ليحمل تواريخ فصلاته في عام ١٩٥٧ بعنوان (أعطنا حبا) وتبدأ رحلة فدوى الجديدة للخلاص من التلق والضياع حيث تهدى ديوانها إلى الهاربين من التلق والضياع. صلاة إلى الصام الجديد/ أغنية البجعة/ نسيان/ إلى المفرد السجين/ القصيدة الأولى/ إليه بعيداً/ أسطورة الوفاء/ يزورنا/ يوم النجاة/ تلك للقصيدة/ لا مفر/ حيث تقدم لها بقولها: لا أؤمن بجبرية تأتينا من الخارج وإنما الجبرية تكمن في داخل الذات، هي جزء لا يتفصل عن النفس، ومن هنا مأساة وجودنا الإنساني،

اسمك/ عدد من هناك/ الكلمة والنسج/ بعد عشرين عاماً/ ذلك المساء/ وقد حدثتني ذات ليلة/ هزيمة/ الإله الذي مات... كان طفلاً رائعاً... كان إله

مات فينا، أه لو تفكر تعطيه للحياة من جديد.

رجوع إلى البحر/ غيران/ للقصيدة الأخيرة.

لقد إنتقلت رحلة فدوى في درابنها الأولى من الهشاشة إلى السناجدة، إلى البحث عن الذات، والسعادة الإنسانية.

يعكس ديوان «أمام الباب المغلق» تجربة فدوى في بريطانيا وامررت به من مؤثرات جديدة، ويتضح ذلك في إهداءات القصائد المتنوعة. أردنية فلسطينية في إنجلترا/ حيث تتشغل فدوى هنا بمزال الهوية وتتدفق ملامح التصاقها بتقنياتها الوطنية.

قصائد إلى نمر/ مرثاة إلى نمر/ حيث تعود فدوى إلى أجواء الموت والفقد مع موت أخيها الثاني نمر منذرة فقدها الأول لأخيها الأكبر إبراهيم. إنها تتحول هنا حسب تبصير سلمى الجيوسى في إحدى فصلاتها المهداة إلى فدوى.. تقول إلى (ربة الهبتين: الحب والألم). وتتراكض قصائد هذا الديوان بتفاصيل ذلك الحب والألم في ليلة ماطرة/ جسر القيا/ لماذا/ حصار/ لقاء كل ليلة تاريخ الكلمة/ مكبرة/ ولا شيء يبقى/ عدد مفترق الطرق/ في الحباب/ لحظة/ بوركنت لمطنتنا.

ومع ديوانها الخامس «الليل والفرسان» يستيقظ السياسي بشدة ويترجم في أشعار فدوى طوقان عام ١٩٦٧. كلمات من الصنفة القريبة/ للطاعون/ إلى صديق غريب/ الطوفان والشجرة/ حتى أبدا/ رسالة إلى طفلين في الصنفة الشرقية/ إلى السيد المصيح في عبيده/ من صور المقاومة: الفدائي والأرض/ لن أبكي/ من صور الاحتلال الصهيوني: آمات أمام شباك التصاريح/ إلى الوجه الذي ضاع في التيه/ حمزة/ خمس أغنيات للفدائيين/ حكاية لأطفالنا/ ذهب الذين نحبههم/ جريمة قتل في يوم ليس كأيام/ أنشودة السيرة.

تخرج فدوى من موقعها، ومن خطابها الذاتي، لتقف بنفسها في خضم شعبها، وتتحد مستويات حوارها للرسم للحالات والمآسي المحيطة بها وهي تشد وثاقها إلى أيادي ناسها وأحبائها.

وهكذا تسمى قصائد ديوانها السادس أليماً (على قمة الدنيا وحيداً) ومابعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ (في المدينة الهرمة - حول بريطانيا وفلسطين/ كوابيس الليل والنهار/ نبوءة العرافة/ مرثية الفارس: إلى جمال عبد الناصر/ على قمة الدنيا وحيداً/ إلى الشاهد والى زعيدر/ عن الحزن المعق: إلى سميح القاسم/ إليهم وراء القضبان/ بين الجزر والمدم أممية جارحة/ «ايتان» في الشبكة الفولاذية/ أغنية صغيرة للناس.

من عناوين هذه القصائد تتضح مسرات فدوى ومضامينها وإنصهارها الكلي في متغيرات الوضع الفلسطيني والعربي.

كل ذلك حدث وهو مزوج برومانسية فدوى واحتفاظها بتوحدما الخاص بالذات... امتزاج صحراء متحركة بأوراق الشجرة الخضراء.

هدوء الشيخوخة:

بقايا أحلام

«نور والشيء الآخر، وفدوى في أواخر عقد الثمانينيات من هذا القرن. ما الذي يجلس هناك منكناً على شرفة روحها بعد تلك الرحلة الطويلة؟

تقول في قصيدتها «نور والشيء الآخر:

أخفى ما ينقل النفس، أه... يطاردني النمل يعمد وجه الحلم، أخفى ما ينقل

النفس، من أين يأتي العذاب؟ من أي كهف يجيء الألم.

ها هو خيط يربط ابنة مرحلة الثمانينيات بمرحلة الأربعينيات من الزمن الشرعي الجديد. العودة إلى الأسئلة القديمة

وقت الساعة/

السنين العجاف طالت، تأكلت

ووجهي ماعاد وجهي، وصوتي

في السنين العجاف ماعاد صوتي

كان لا بد أن تقوم القمامة

قبل أن يسرد وجهي الحزيراني ذلك

الكابي - خطوط الوسامة.

لقد تركت السنين والأحداث

خطوطها وملامحها على وجه سدوي

الهادئ وروحها التي جاهدت طويلا من

أجل أن تكون. ويذوق موروثها الديني

في قصائدها؛ حكاية لأطفالنا؛ عام للفيل

- الببوءة - مختصلا متحمسا، وضوءه،

وقامات الصلابة/ اللورس ونفى للنفي

والحديث عن الطوفان/ مطاردة/ ورمز

صليب العرق/ سليل البدو/ وحديث عن

الترحال/ أنتهى لأبدا؛

أنا التحول، في صبورتي أبدا

توهج الكشف، مذ شاء ولللهب

هذا التحول الذي تفسره أكثر في

قصيدتها «صورتان»؛ ووصلها إلى سن

السبعين.

حين ازدهرت الأشياء في غير

أولتها؛

موعنا كان على المنحدر

أمرع فيه حلم وأزدهر

شرق ملء

لكنني حين وقفت والنفت

أطل ثم حط

طير سنين التخط.

خنقت زهر الحلم والأشواق

وعدت أدراجي

أخبط في معركة الأعماق

ذلك السماء المصنء

رجوت من تحبه نفسي

ألا يجيء؟

في هذه القصيدة اختزال لحالة

سدوي العاطفية وماوصلت إليه من

قناعات أخيرة.

تقول في «مطلع القمر/

درى موحشة، يزحف فيها جبل

الليل

تفعلُ تحت أرضي العطش

تترأخي، تفتت، لا تماسك

تهرب أرضي من قدمي.

وتقول في كنوز الخير/

الشوق شرع مغلوح

والرويا سيده الريح

تتهارى كل الجدران ويبحر وجهك

في عيني.

وتقول في «انتظار على الجسر/

ليالي، واقفة والزمان كميح

نراه يجيء؟ انتظار أنا.

وتقول في قبضتي الربيع والحزن؛

يشبعني حزنا وهو يقهر في ربيعاً

ورديا

يشبعني موتاً وهو يمسُ رمد القلب

فيبعث حياً

وتصدر قصيدتها «اترك لى شيكاً

هذي المرة، بمقلع للمتبى يمكن دلالاته

على قصيدتها وحياتها:

أبى خلق الدنيا حبیباً نديمه

فما طلبى منها حبیباً ترده؟

أما فدوى طوقان فتقول.

حدثني إيقاع الصمت عن الغيمة

إذ تتكلم في أرض القلب

حدثني عن فرحان باهر

عن موت «حلو» وشهى في لحظة

حب

غبت وغاب العالم في لحظة موت

باهر.

يكبر في قلبي وحش الحزن

لو يرجعك الزمن للص إلى

لو يسرق مني هذا الصن المسأوي.

وتقول في قصيدتها (احتراق على

حدين):

ألم خيوط التدكر

ألمح وجهك في النمل في نصف

رؤية

ولكن وجهك يفت فجأة.

وتقول في قصيدة «هذا الصمت

المكابر».

يظل غيابك ملء الصباح، وتبني

للتصيد أرجوحة في الفراغ معلقة بذيل

الرياح

لماذا نضيع أعمارنا في منافي

الجلود؟

لماذا نبدها تحت سخرة شوق كتيب

وصمت مكابر؟

إن المعاني السابقة في قصائدها

الأخيرة دلالة عودة فدوى إلى انكسارات

ذاتها الأنثوية... تتعقها الحالم الذي لم

يحدث، فراغها من الحلم... اكتشافتها أن

الحياة، ورغم الرحلة الطويلة، لم تمنحها

أنوتة الإبداع وأبداع الأنوتة

ما أرادته بملتها منذ بداية شبابه.. فدوى لم تجد الرجل الحلم... وكان على فدوى أن تتوحد مع ذاتها مدركة ومعترفة بذلك الحقيقة إلى الأبد.

تقول في إحدى قصائد الديوان:
(مبارك هذا الجمال والمذاب)

هبطت في المساء

أثيت معمولا على سحابة

جلت نبيا باهر العطاء

محتلى البكاء والكآبة.

ياحب، يا حقيقة الحياة، يا مشكلى

على حدود الموت والضياح

ياحب، يا حقيقة الحياة يا

نوهج السراب

مبارك أنت، مبارك

هذا الجمال والمذاب.

لقد فتشت فدوى طويلا.. ذابت في هيرتها... حاولت جمع أعضائها.. التهمت بشعبها... حملت... وحوارت الذات والآخر.. وفي آخر الأمر عادت أدراجها إلى الحقيقة للمرة الوحيدة: ذلتها الأتلى التي حملت بالجمال، وصاغت المذاب.

المراجع

الشاعرات :

- ١- لهناء، عبد الله أحمد (إعداد) لسازكه الملائكة : كتاب تذكاري (لكريت) شركة

للريمان للنشر والتوزيع، (١٩٨٥).
٢- السلاكة، نازك المجموعة الكاملة

(بيروت: دار العودة، ١٩٧٢).

ديوان عاتقة الليل

ديوان شظايا ورماد

ديوان قرارة العرجة

ديوان شجرة القصر

٣- الديمقراطية، عائشة ديوان طوسة الطراز
(القاهرة: مطبعة دار الكتاب العربي، ١٩٥٢).

٤- طوقان، فدوى نموذ والشعر الآخر

(عمان: دار الشروق، ١٩٨٧).

٥- طوقان، فدوى رحلة جيلية صعبة (سيرة

ذاتية) (عمان: دار الشروق، ١٩٨٥).

٦- طوقان، فدوى المجموعة الكاملة (بيروت:

دار العودة، ١٩٧٣)

ديوان وحدي مع الأيام

ديوان وجدتها

ديوان أصفا حيا

ديوان أمام الباب المغلق

ديوان الليل والفرسان

ديوان على قمة الدنيا وحيدا.

مراجع عامة

٧- أبو ذؤيب، كمال في الشعرية

(بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧).

٨- النخاس، عبد الله ثقافة الأمتلة

(القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣).

٩- العقاد، عباس محمود، وإبراهيم عبد القادر

المازني كتاب الديوان (القاهرة: مطابع دار

الشعب، الطبعة الثالثة، ١٩٢١).

١٠- البورت، ت. س، ترجمة محمد جدي في
الشعر والشعراء (بيروت: دار كتمان
للنشر، ١٩٩١).

١١- صيف، شوقي، دراسات في الشعر العربي
المعاصر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩).

١٢- حمدان، أمية، الرمزية والرومانسية
في الشعر اللبناني. (بغداد: منشورات
وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١).

١٣- نجمة، ميخائيل، الغريال (القاهرة: المطبعة
العصرية، ١٩٧٣).

١٤- ترجمي، فايز (تحقيق) عبد القادر المازني
الشعر: شأياته ومسايقه (بيروت: دار
التفكير اللبناني، الطبعة الأولى ١٩١٠، الطبعة
الثانية ١٩٩٠).

١٥- الأخضر، محمد، الحياة الأدبية في
المغرب على عهد الدولة العلوية
• قنار البهائم: دار للرشاد الحديثة،
(١٩٧٧).

١٦- حلاوي، يوسف الأسطورة في الشعر
العربي (بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٢).

١٧- بلوي، محمد، حداثة السؤال (بيروت:
المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨).

١٨- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر
المعاصر (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٧٨).

١٩- عباد، مكي محمد، المذاهب الأدبية
والنقدية عند العرب والفرسيين
(الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٣).





أنوثه
الإبداع
والتأثير
الأنوث

المرأة والتنمية في مصر



مصطفى مرقى

لينى عبد الوهاب

مقدمة:

تراجع وانحسار في حركة ومشاركة المرأة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في المجتمع كما وكيفاً (١). ناهيك عما يدور من جدل الآن حول عمل المرأة وتساعد بعض الدعاوى المطالبة بعودتها إلى البيت، وإنهاء بعض مؤسسات الدولة إلى تشغيل الذكور دون الأنثى، وعودة المرأة إلى ارتداء الحجاب والنقاب إلى غير ذلك من مظاهر، تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك على فشل توجيهات

المجتمعات النامية، إلا أنه من الملاحظ أنه مازال هناك قدر كبير من القموض والالتباس يكتف مفهوم المرأة والتنمية يرجع في الأساس إلى عدم وضوح مفاهيم التنمية الاقتصادية والاجتماعية ذاتها، واستراتيجيات العمل المتبعة عنها إن الالتباس والغموض اللذين يكتنفان مفهوم المرأة والتنمية تبث آثارهما في عديد من المظاهر السلبية التي كشفت عنها نتائج دراسات أوضحت حدوث

حظيت قضية المرأة ودورها في التنمية باهتمام تزامن مع طرح مفهوم التنمية ذاته -Develop ment في أدبيات علم الاجتماع وعلم الاقتصاد السياسى مع نهاية الحرب العالمية الثانية، ورغم مرور ما يقرب من نصف قرن على طرح هذه القضية سواء على المستوى النظرى أو على مستوى التجارب التطبيقية الفطية لكثير من

وسياسات التنمية في إحداث تغيير نوعي في وعي المجتمع بأهمية دور المرأة ومشاركتها في التنمية الاجتماعية الاقتصادية، كما ساهمت في الوقت ذاته في تكريس وعي زائف لدى النساء بوجودهن المزعوم والذاتي، مما زاد من حالة الاستلاب التي يعاني منها.

ويجدر بنا ونحن بصدد تحليل ومناقشة العلاقة بين التنمية ووضع المرأة في المجتمع أن نضع مفهوما للتنمية يساعد على فهم وتقويم مدى مساهمة التنمية في تحسين أوضاع النساء وتوفير الفرص المتكافئة مع الرجل في المشاركة الاقتصادية والاجتماعية. «والتنمية، في رأينا تعني إعادة بناء هياكل الإنتاج في المجتمع بشكل علمي مخطط من أجل الانتقال بالمجتمع من حالة إلى حالة أفضل وأكثر تقدما، وهذا يعني إحداث تغيير أساسي في البناء الاجتماعي بكل ما يتضمنه من نظم ومؤسسات وعلاقات مما يستلزم معه تغيير بناء القبوة وأنماط السلوك الاجتماعي القائمين وما يرتبط بهما من أفكار وقيم ومفاهيم» (٧).

وإذا كانت التنمية تعني في عبارة موجزة التغيير الشامل للبناء الاجتماعي بمختلف مكوناته، فإن الهدف منها هو تحرير الإنسان من كافة سجون وأشكال الاستغلال والقمع والفقر والبؤس، وتحرير المجتمع من علاقات الارتباط والتبعية بالنظام الرأسمالي العالمي.

في ضوء هذا التعريف للتنمية يمكننا تحليل العلاقة بين التنمية وأوضاع النساء في المجتمع في مجالات العمل والمشاركة الاقتصادية والتعليم، والأسرة،

والمشاركة السياسية، وأخيرا في مجال الثقافة والإعلام.

أولا: المرأة والنشاط الاقتصادي في ظل التقسيم التقليدي للعمل.

إن الحقيقة الطمعية تؤكد أن أية تنمية اقتصادية لا بد وأن تقوم على توسيع قاعدة الإنتاج وتطوير هيكله، وتوسيع قاعدة الخدمات، وتمكين الجماهير المنتجة من مشاركة واسعة في تحديد أهداف التنمية وإدارتها وبالتالي في السيطرة على فائض إنتاجهم.

إن نظرة إلى نسب ومعدلات مشاركة المرأة في النشاط الاقتصادي وتوزيعها على قطاعاته المختلفة كفيلة بتوضيح حالة الجنى التي تعيشها المرأة في المجتمع إذا سلما بالافتراض القائل بأن مشاركة المرأة في للنشاط الاقتصادي شرط أساسي من شروط تحررها واستقلالها.

ويشير التعداد العام للسكان الصادر ١٩٨٦ إلى أن نسبة النساء في قوة العمل لا تزيد عن ١٠,٥ ٪ بينما تصل نسبة البطالة إلى ما يقرب من ٤٥ ٪ وحسب آخر إحصاء صدر عن الكتاب السنوي للجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء فإن هذه النسبة قد تزايدت خلال العقد الأخير لتصل إلى حوالي ١٥ ٪ ويرغم أن الزيادة التي سجلها الكتاب السنوي الصادر عام ١٩٩٣ خلال أقل من عشر سنوات تعد غير منطقية، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار زيادة معدلات البطالة بشكل عام في المجتمع خلال تلك الفترة، وحتى مع

افتراض صحة هذا الإحصاء فإن النسبة تظل ضئيلة للغاية.

أما إذا انتقلنا إلى توزيع النساء النشيطات اقتصاديا على قطاعات الاقتصاد الوطني فسوف يكشف لنا خلل آخر في هيكل العمالة النسائية في مصر، وتشير بعض الدراسات إلى أن نسبة النساء في قطاع الصناعة وهو الذي يشكل عصب الاقتصاد الحديث لا يزيد عن ١٠ ٪ في حين تشكل نسبتهن في الزراعة حوالي ٤٣ ٪، بينما تصل نسبتهن في قطاعات الخدمات إلى ما يقرب من ٤٧ ٪ (٨) وهكذا يتضح أن نسبة النساء في قوة العمال بالإضافة إلى ضئيلة وتدنيتها فإن معظمها تنحى إلى القطاعات التقليدية سواء في القطاع الزراعي أو القطاع الخدمي.

هناك ملاحظة أخرى لا بد من الإشارة إليها عند الحديث عن مساهمة النساء في النشاط الاقتصادي كما تعبر عنها الإحصاءات الرسمية، حيث تنحى الإحصاءات إلى رصد وتسجيل النساء النشيطات في القطاع المنظم أو القطاع الرسمي في حين أنها تغفل تماما أعدادا هائلة من النساء اللاتي يعملن في القطاع غير الرسمي والهامشي في الريف والحضر الفقير، هذا القطاع الذي يعمل على استغلال قوة عمل النساء بأبسط الأثمان ولا يوفر لهن أية حماية قانونية أو اجتماعية. ومن الشوق أن يزداد حجم العمالة النسائية في هذا القطاع نتيجة استمرار تطبيق سياسات الخصخصة والتخفيف الهيكلي مما أدى إلى زيادة معدلات البطالة وانحسار فرص العمل أمام النساء في القطاع الرسمي الذي أصبح محكوما بقوانين السوق الرأسمالية الانتقالية الطاردة للعمالة النسائية (٩).

أنشطة الإبداع وإبداع الإنوثة

النشاط حديث الهيكل، سريع النمو، متحضر بالضرورة من السيطرة الاستعمارية والتخلف الإقطاعي والاستغلال الرأسمالي الكبير، لا بد أن يحقق تقدماً اقتصادياً اجتماعياً ثقافياً في أوضاع النساء كما يساعد في ظل وجود وعي نسائي منظم على تحريرهن من كثر من علاقات الاستغلال والخصوع والتبعية داخل الأسرة وفي المجتمع.

ثانياً: المرأة

والتنمية الاجتماعية (التعليم، والأسرة)

بعد التصليح أحد المتغيرات الاجتماعية المهمة في قياس تطور وضع المرأة وفي تنمية قدراتها التي تؤهلها للمشاركة الفعالة في مجالات التنمية الاقتصادية الاجتماعية، وبالتالي في تنمية وهيبة الذاتي والموضوعي بما يمكنها من تجاوز دورها التقليدي في الأسرة وتحقيق مكانة اجتماعية في المجتمع مستقلة عن الرجل، إن نظرة على الإحصاءات الرسمية التي توضح الوضع التعليمي للمرأة في مصر، تؤكد على أن تطوراً ملحوظاً قد حدث في مشاركة المرأة في كل مجال من المجالات الحيوية المهمة. وتسجل الإحصاءات الرسمية حدوث زيادة مطردة في تعليم الإناث بمراحل التعليم المختلفة منذ عام ١٩٥١ - ٥٢، وحتى عام ١٩٩٠. فبينما كانت نسبة تعليم الإناث في المرحلة الابتدائية حوالي ٣٦٪ سنة ١٩٥١ - ٥٢، ارتفعت إلى ٢٨٪ عام ١٩٦١ - ٦٢، ثم إلى ٤٠٪ عام ١٩٨٠ لتصل إلى حوالي ٤٨٪ عام ١٩٩٠. أما عن المرحلة الإعدادية فقد شهدت تطوراً واضحاً في نسب تعليم الإناث فقد ارتفعت النسبة من ٢١٪ عام ٥٣ - ٥٤ إلى ٢٩٪ عام ١٩٦١ - ٦٢، ثم إلى ٣٤٪ عام ١٩٧٠ و ٣٧٪ عام ١٩٨٠ لتصل إلى حوالي ٤٧٪ عام ١٩٩٠.

الزراعية. كما تشير الدراسات فإن المرأة الريفية في مصر في حالة عمل دائم ومستمر، وهي أول من يستحفظ في المنزل وأخر من ينضم من أفراد العائلة. وتشارك المرأة الريفية خاصة في طبقة العمال الأجراء، زوجها في العمل بالحقول بدواً من حراث الأرض وبذر البذور، ومكافحة الآفات الضارة، وإزالة الأعشاب، وجني المصصول، كما تقوم أيضاً بإنتاج وتسويق المنتجات الزراعية المنزلية كصناعة الجبن والزبد وبعض الصناعات اليدوية كغزل الصوف ونسج الأثواب اليدوية. أما عن الدور المنزلي فهي تتولى رعاية جميع أفراد الأسرة من الصغار والكبار، وتعد الأطعمة، وتحنن الحبوب، وتعد الوقود وتخزنه، وتخبز وتغلب الميهات وتغلب المنزل وتسيك الملابس وتصلبها، وترى الدواجن وتختني بالماشية وترعاه وتغلبها إلى غير ذلك من الأعمال. ومع كل هذه الأعمال التي تقوم بها المرأة الريفية فإنها لا يعترف بها كنوع من أنواع الأعمال المنزلية، كما أنها لا تحصل في الغالب على أجر لقاءها بالأعمال الزراعية حيث تدرج ضمن الأعمال المنزلية أو مساعدة الزوج هذا وتشير إحدى الدراسات إلى أن متوسط ساعات العمل التي تقضيها المرأة في إنجاز كل هذه الأعمال يصل إلى ١٧ ساعة يومياً (١).

هكذا نتضح لنا الصلاقة بين دور ووضع المرأة الاقتصادي الاجتماعي وتوجهات وسياسات التنمية، فالعلاقة بين المرأة والتنمية تأثيراً وتأثرًا هي في التحليل النهائي علاقة جدلية، فيقدر مساهمة المرأة في النشاط الاقتصادي الحديث والنظم للمجتمع، فإن هذا لا بد وأن يخلق فائضاً إنتاجياً يسهم بدوره في دفع وتقدم الاقتصاد الوطني، كما أن أي تنمية اقتصادية اجتماعية تستهدف بناء وتوطيد دعائم اقتصاد وطني متعدد

يخضع لعدة عوامل ذكرنا منها ارتباط الاقتصاد الوطني بالآليات النظام الرأسمالي لشهره وسيطرة توجهاته وشروطه على خطط التنمية، يضاف إلى ذلك عامل آخر يساهم إسهاماً كبيراً في تخسني وتخصور دور ووضع المرأة الاقتصادي الاجتماعي، يتجلى هذا العامل في استمرار سيطرة نظام تقسيم العمل النوعي الذي يعتبر أن دور المرأة المنزلي قدر محتوم فرضته عليها طبيعتها البيولوجية وبالتالي فرض هذا التقسيم على المرأة ومنصاً تابعاً للرجل الذي يتمتع في ظل سيادة هذا النظام بالعمل والإنتاج خارج المنزل والمشاركة الاجتماعية والسياسية والحق في اتخاذ القرارات الخاصة بالأسرة.

ومع إزواجية الأدوار التي تقع على كاهل المرأة العاملة في ظل سيادة تقسيم العمل التقليدي بين المرأة والرجل في الأسرة والمجتمع، ومع نقص التسهيلات التي تقدمها الدولة للمرأة العاملة للتخفيف من أعباء العمل داخل الأسرة وخارجها، تكون لدى المرأة وعي زائف بأهمية دورها ومشاركتها الاقتصادية خارج المنزل وتكرس لديها شعور بأنها الجسد الأدنى والأضعف الذي لا يحق وجوده إلا من خلال الرجل (٥).

وتقف المرأة الريفية لتجسد واقع الفقر والاستغلال الذي تعرض له المرأة في ظل سيادة نظام تقسيم العمل النوعي وفي إطار ما يسمى بالعمل المنزلي. وعلى الرغم من أن أجهزة الإحصاء - في أغلب الدول والأحيان - لا تقيم اقتصادياً العمل الذي تقوم به المرأة الريفية سواء في منزلها أو خارجها، ويجري تصنيفها على أنها ربة بيت، فقد كشفت العديد من الدراسات التي أجريت على المرأة الريفية أنها تقوم بعدة أدوار: كمربية البيت، ودور العاملة المنزلية، ودور العاملة

١٩٩٠. وشهد التعليم الثانوي تطوراً ملحوظاً أيضاً حيث ارتفعت نسبة الإناث في التعليم الثانوي من ١٤٪ عام ١٩٥١ - ٥٢، إلى ٢١٪ عام ١٩٦٠ - ٦١، ثم إلى ٣٢٪ عام ١٩٧٠ - ٧١، ثم إلى ٣٨٪ عام ١٩٨٠، لتصل إلى حوالي ٤٣٪ عام ١٩٩٠، أما عن أبرز التطورات التي حدثت في مجال تعليم المرأة فهي تلك التي شهدتها المرحلة الجامعية حيث لم تكن تتجاوز نسبة تعليم الإناث في تلك المرحلة ٥٤٪ عام ١٩٥٠ - ٥١، ففزت إلى ١٥٩٩٥٪ عام ١٩٦٠ - ٦١، ثم ارتفعت إلى ٢١٣٪ عام ١٩٧٠ - ٧١، ثم إلى ٣١٪ عام ١٩٨٠ لتصل إلى حوالي ٣٨٪ عام ١٩٩٠ (٧).

إن التحاليل للصورة السابقة لتطور الوضع التعليمي للمرأة قد يخرج بنتيجة موحدة أن هناك تطوراً وتغيراً مهماً قد حدث في الوضع الاجتماعي للمرأة بالقياس إلى تطور وضعها التعليمي. ويكشف الواقع عن زيف هذه الصورة البينانية خاصة إذا وضعنا في الاعتبار زيادة نسب التصرب بين الفتيات والتي قد تصل إلى أكثر من ٥٠٪ خاصة بين الرفيات، وكذلك ارتفاع نسبة الأمية بين النساء التي وصلت حسب آخر تعداد إلى حوالي ٧١٪ (٨).

إن النمو الكمي كنا تشير إليه الإحصاءات، لا يمكن بالضرورة تغييراً كفيها في الوضع الاجتماعي العام للمرأة، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن زيادة ونمو حجم مشاركة المرأة في التعليم صاحبه تدن في مشاركتها في قوة العمل وفي المشاركة السياسية، بمعنى أن تعليم الفتاة لم يصف أية قيمة اجتماعية أو اقتصادية لوضعها العامة، بل تحول إلى وسيلة لتحسين فرص الفتاة في الزواج لذا نجد أن الأسرة تدخر من خلال عملية التثنية الاجتماعية على إعداد

الفتاة منذ مراحل طفولتها المبكرة للقيام بالدور المنزلي، وأنه في حالة تشجيع الفتاة على التعليم فإن ذلك يتم في إطار تأهيلها للقيام بدورها المنزلي بشكل أفضل، وليس بهدف تأهيلها للمشاركة في الحياة الاجتماعية العامة. ومما لا شك فيه أن هذا الوضع المتناقض من شأنه أن يخلق لدى المرأة وعياً زائفاً بجودى وقيمة دورها ومشاركتها الاجتماعية، لتقع تحت وهم قناعة زائفة بأن دورها الأساسي يتمحور عند حدود الدور العائلي التقليدي، يأتي ذلك على حساب أدوارها ومشاركتها في مجالات العمل الاقتصادي والاجتماعي والسياسي (٩).

ثالثاً : المرأة

ونسق القيم والثقافة السائدتين

يشكل الوضع الاجتماعي الاقتصادي للمرأة في المجتمع بسبق من القيم والمعايير بظلاله ويحدد بدوره دور كل من الذكور والإناث ومكانة كل منهما في المجتمع والأسرة. ويستمد نسق القيم والمعايير هذا قوته وشرعيته باستمرار نظام تقسيم العمل النوعي بآلياته التقليدية، وسيادة نمط المصلحة الأبوية سواء داخل الأسرة أو في المجتمع بشكل عام. وعليه يمكن القول بأن الثقافة السائدة هي ثقافة ذكورية تقوم على تفضيل الذكور وتعتيم سلطتهم الماثلية والاجتماعية في مقابل تخبس وتغوير وضع الإناث وتكريس تهميتهن.

وتجود أولي مظاهر تهميش المرأة والتقليل من شأنها في الأسرة، تفضيل إنجاب الذكور على الإناث، فإنجاب الذكر يدعو إلى الفرحه والإنجاح، ويكسب الأم قيمة، بينما يعم الحزن والأسى الأسرة عندما يكون المولود أنثى وتشعر الأم باليأس وخيبة الأمل ونهال عليها عبارات التذكيت من الزوج وأهل الزوج.

وإن كانت هذه الصورة قد ذات حديثاً عند بعض الأسر الصخرية، إلا أنها مازالت هي الصورة الغالبة عند معظم الأسر الريفية، ويستدل على هذه الصورة بالعدد من الأمثلة الشعبية التي تكرر لتعبر عن الفرحه بميلاد الذكر وما يضيفه ميلاده من قيمة وارتفاع لشأن الأم، بينما يتردد العكس تماماً عند ميلاد الأنثى. ومن الأمثلة الدالة على ذلك المثل القائل «بمخلقة البنات بمخلقة الهيم للمعات».

من ناحية أخرى فإن الفتاة تعد مصدر اللق والخبف من جلب العار للأسرة، لذا تسعى الأسرة جاهدة لتزويج الفتاة بصرف النظر عن سنها أو حقها في الاختيار أو رأيها في الزواج ومدى تقبلها له. وبزواج الفتاة تشعر الأسرة بأنها قد تحررت من عبء الاقتصادي واجتماعي ومعلمي، وفي أي الإطار يتردد كثير من الأمثلة الشعبية التي تحمل هذا المضمون مثل «زواج البنات ستره، ومثل رجل ولأصل حيلة».

وفي مسألة مشاركة المرأة في اتخاذ القرارات الخاصة بالأسرة يسود الاعتقاد بأن استشارة الزوج لزوجته عند اتخاذه قراراً في شأن من شؤون الأسرة ينتقص من رجولته، فمفهوم الرجولة السائدة في ثقافة المجتمع خاصة بين أبناء الريف والطبقات الشعبية في الحضر، يرتبط بقدره الرجل على السيطرة على المرأة واختصاصها جنسياً واجتماعياً وعائلياً.

بالإضافة إلى الموروث الشعبي المتمثل في الأمثلة الشعبية التي تدعم الأفكار والقيم والمعتقدات التي تكريس عمليات التهم والاضهاد التي تدخرس لها المرأة في المجتمع والأسرة، فهناك رافد آخر من روافد الثقافة عند دوراً مهماً في حياة الأفراد والشعوب ألا وهو الرافد الديني. ولا تتوقف قضية الدين في

أنوتة الإبداع وإبداع الأنوتة

تعديل قانون رقم ٤٤ لسنة ١٩٧٩، التي نص فيها على ضرورة إخطار الزوجة الأولى عند اقتداز زواجها بأخرى. وفي هذه الحالة يحق لها طلب الطلاق للضرر خلال سنة من تاريخ الإخطار.

٤ - من حق الرجل المصري المسلم طلاق زوجته وقفا يشاء، وبلا قيود سوى ما أضافه أيضا قانون ٤٤ لسنة ١٩٧٩ من تعديل يخص توثيق الطلاق وإعلام الزوجة به.

٥ - بينما يعطى القانون المصري للرجل حق تطلق زوجته وقفا يشاء، يحرم المرأة من ممارسة هذا الحق إلا في حالات نادرة، وهي التي تكون العسمة في بداء، أما فيما عدا ذلك فعلى الزوجة المتضررة أن تلجأ إلى القضاء وتثبت بشكل مادي ضرر الضرر الذي تتعرض لها، والأمير مترك في النهاية لتقدير القاضي.

٦ - يحق للزوج رفع دعوى طاعة على زوجته إذا خرجت مكرهة أو مضرة، وإذا لم تلتزم في حالة الحكم له، تسقط عنها كافة حقوقها المادية والاجتماعية.

٧ - انطلاقا من الحق السابق، أضاف القانون مادة منع الزوجة من السفر إلى الخارج مهما كان وضعها ومكانتها الاجتماعية والهيبة، إلا بموافقة الزوج أو الأب أو الابن.

٨ - يوث التكرار في القانون المصري ضعف الأثني، كما أن الأثني المصرية لا تمنع بحكم القانون الأقارب من الميراث.

٩ - يعتبر للقانون شهادة المرأة شهادة ناقصة، ولين شهادة الرجل تعادل شهادة امرأتين، وعليه حرم نظام القضاء المصري للمرأة من تولي منصب القاضي.

والمرأة خلقت من نسل أعوج، وأن النساء ناقصات عقل ودين، إلى غير ذلك من المعاني التي تصود ويروج لها من أجل تصغير شأن المرأة وتصميم دورها ومشاركتها الاجتماعية. وهنا لابد من الإشارة إلى أن أصحاب التيار السلفي المحافظ عادة ما يلجئون إلى منهج التفسير تأويلي في تفسير الآيات والأحاديث ويسبقون عليها معان تتناسب مع مواقفهم الرجعية ومصلحتهم الاجتماعية والسياسية. إن منهج التأويل والتجزئة وإخراج الآيات والأحاديث سياقا لها لا يفي بمتطلبات فهمها وتفسيرها للثقافة بل تمهله ليكون الأصل في التشريع لقولتين الأسرة والأحوال الشخصية. هنا تكمن خطورة أن يتحول فكر له تأثيره على الثقافة السائدة التي هي في التحليل النهائي قد يتسم تأثيرها أو ينعيق، بقوى أو يصف حسب الظروف الاقتصادية والسياسية للمجتمع وطبيعة المرحلة التي يمر بها، ليتحول إلى قانون ملائم لجميع الأفراد في المجتمع.

إن نظرة على قانون الأحوال الشخصية وغيرها من القوانين المعمول به حاليا كفيلة بتوضيح أبرز مظاهر التمييز ضد المرأة، وكفيلة أيضا بالكشف عن الآلية التي يتم بها إخضاع المرأة وقهرها. ومن هذه المظاهر:

١ - أن من حق الأب أن يورث أبنائه اسمه ونسبه دون الأم.

٢ - من حق الأب أن يمنع جنسيته لابنته إذا تزوج بأجنبية، بينما تحرم الأم من هذا الحق، ويصالح أبناؤها بمعاملة الأجانب.

٣ - من حق الرجل المصري المسلم أن يعهد زوجته حتى أربع دون قيد أو شرط، سوى الإضافة التي جاء بها

المجتمع المصري وغيره من المجتمعات الإسلامية في كونه أحد مكونات الثقافة السائدة، وكأساس لتحديد المعايير الأخلاقية، بل يكتسب أهمية أيضا باعتباره مصدرا من مصادر التشريع ومن القوانين الخاصة بنظام الأسرة والزواج.

إن التراث الديني يزرع بالمعبد من الآراء والأفكار التي أولت عناية كبيرة لشئون الأسرة ووضع مكانة المرأة فيها، إلا أنه من الملاحظ وجود اختلاف وتباين واضح بين هذه الآراء والأفكار، فهناك تيار مستنير يقيم تفسيره لشئون الأسرة وتعدد وضع ومكانة المرأة على أساس مبدأ العدالة والمساواة بين الرجل والمرأة ويؤمن بأهمية دور المرأة في المشاركة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ويستندون في ذلك إلى العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وبعض آراء الأئمة والفقهاء من أئمة الطائفة، وابن رشد، والإمام محمد بن عبد الوهيد وغيرهم في مقابل تيار آخر يتخذ موقفا محافظا من المرأة ويقوم من التمييز بينها وبين الرجل أساسا في تفسير وتعدد دورها ومكانتها في الأسرة والمجتمع^(١).

ومن الطبيعي، في ظل واقع تتميز أوضاعه بالتخلف الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، علوة على استمرار سيطرة العلاقات الأبوية على بناء القوة في المجتمع والأسرة، أن يلقى التيار السلفي المحافظ رواجاً وانتشاراً وتصبح له تأثيره وقوة التأثير في الثقافة السائدة سواء على المستوى الرسمي أو الشعبي.

وتكفي الإشارة هنا إلى بعض المعاني التي يسود اعتقاد بها داخل ثقافة الأفراد في المجتمع دون وعي أو تحقيق أو تحقيق، الاعتقاد بأن «المرأة عورة» وأن

هكذا يتضح موقف القانون المصري من المرأة، وما تتضمنه نصوصه من أحكام تنقل من شأنها وتكرس تبعيتها للرجل في المجتمع والأسرة، وهو أمر يخالف الدستور المصري الذي نص في المادة ٤٠ بأن «المواطنون متساوون في الحقوق والواجبات، لا تمييز بينهم بسبب الجنس أو المشرق أو اللغة أو الدين أو العقيدة».

رابعاً: المرأة والإعلام

في سياق تناولنا لأهم المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تحول دون إدماج المرأة في التنمية، وبالتالي في عدم تمتعها بحقوقها، نجد بنا الشوق عند مجال مهم بين المجالات التي تؤثر تأثيراً كبيراً في تشكيل وعي الأفراد في المجتمع وفي تذبذب أو تغيير الأنماط الثقافية السائدة بما يتناسب مع أيدولوجية النظام القائم ومصالح الطبقات المهيمنة بما فيه. ونقصد هنا مجال الإعلام بوسائله المختلفة ودوره في تعدد صورة المرأة وديورها ومجالات المشاركة المتاحة لها.

لقد كشف لنا عدد من الدراسات التي أجريت على هذا الموضوع (١٧)، أن مضمون ومحتوى الصورة التي تتركسها وسائل الإعلام المقروءة، والمسموعة، والبرئية للمرأة لا تخرج عن الملامح والأنماط التالية:

١ - التركيز على الأدوار التقليدية للمرأة (زوجة - أم - ربة بيت) مع إغفال شبه كامل لدورها كعائلة ومنتجة ومساهمة في التنمية والعمل السياسي وصنع القرار.

٢ - التأكيد المستمر على الربط بين عمل المرأة والاحتراف والتفكير الأسرى، فالأبناء المحرفون في محتوى المادة الإعلامية هم في الغالب أبناء لمهات يعملن خارج البيت.

٣ - تبرز صورة المرأة في المستوى الإعلامي بمختلف مجالاته (صحافة - إذاعة - تلفزيون - سينما) كخاتمة للرجل، تقوم على خدمته، وتعتمد عليه اعتماداً كاملاً، كما تظهر في صورة الخاضعة المستسلمة لأوامره.

٤ - تصل صورة الرجل خاصة في الدراما، ملامح للبطولة والعطف والقوة الجسمانية، والذكاء، بينما تمسك صورة المرأة ملامح للضعف، الغباء، والسذاجة، والبهمة من العقلانية في التفكير والسلوك.

٥ - في مقابل صورة الزوجة الخاضعة المستسلمة والأم المتفانية، تنمو البرود الإعلامية خاصة الدراما والإعلان إلى تصوير المرأة كموضوع للإثارة والجنس، وكان عليها أن تترنن وتجمل للرجل، وتلجأ في ذلك إلى التركيز على جوانب معينة من اهتمامات المرأة كالأزياء، والمكياج والعلو، والصبا، ومساكين الإنسان... إلخ.

٦ - إبراز المرأة في صورة المسهكة المبهدة لخلق الزوج سواء للسلع المنزلية، أو الملابس، أو مستحضرات التجميل.

٧ - يكشف المستوى الإعلامي عن تصوير لخلق للرجل، مقابل الإذانة الكاملة للمرأة، فالرجل إذاً لخلق لا يتعرض للعبأ لأنه في معظم الحالات يكون قد وقع فريسة لغواية امرأة. لذا فإن العبأ يكون من نصيب المرأة وحدها عن الفعل الذي اقترفته الرجل أو الاثنين معاً. ويبدو هذا بوضوح في الدراما السينمائية التي تعرض صورة المرأة المسهكة (عامرة - عذراء - نثالة - شاذة).

٨ - إن المرأة في الطبقات الشعبية في الريف والمهن تشكل غالبية النساء

في المجتمع، ومع هذا لا تنطى باهتمام بذكر في وسائل الإعلام المختلفة سواء من حيث المساحة الممنوحة لها، أو من حيث الموضوعات، وتفتقر الرسالة الإعلامية الموجهة إلى نساء هذه الطبقات أسلوباً يعتمد على الوعظ والإرشاد باعتبارهن ممثلات عن كثير من المشكلات وعلى رأسها مشكلة الانفجار السكاني، وثقوث البيلة، بينما يهمل الإعلام تماماً دور المرأة الريفيه في العمل والإنتاج العالي والزراعي، والمعاماة التي تنكبدها والمشكلات التي تواجهها في سبيل تحقيق هذه الأدوار.

وفي واقع الأمر فإن صورة المرأة كما تمسكها مضمون ومحتوى الإعلام، تعد جزءاً من الأيدولوجية السائدة التي تسيطر على وسائل الإعلام في المجتمع والتي تخضع بشكل مباشر لسلطة الدولة الرسمية، وعلى حد قول رولم شرام Schram فإنه ليس هناك نظرية للدولة وأخرى لوسائل الإعلام بل هناك أيدولوجية واحدة تمدد لفظ العام للدولة ووسائل الإعلام (١٨). هذا يعني أن الأيدولوجية الرسمية للدولة تتخذ موقفاً رجعياً من المرأة، ولا تعترف بدورها الإنتاجي أو بدورها في التنمية والمشاركة السياسية وصنع القرار، وهي تتفوق من خلال وسائل إعلامها أن تدعم وتكرس القيم والاحتكاكات التقليدية بين الرجل والمرأة في المجتمع والأسرة، بما يخدم في النهاية بناء القوة التقليدية في الاثنين معاً. وبما أن ذلك فإن هذا التوجه ينطوي على تزييف الواقع وتزييف للرعي على حد سواء.

في ختام هذه الدراسة، وبعد استعراض ومناقشة أهم المعوقات التي تواجه المرأة المصرية ونجد من طاقاتها

أنوتة الإبداع وأبداع الأنوتة

٧ - ليلي عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٣٥.

٨ - دليل المؤشرات الرئيسية لقياس أحوال المرأة العربية مرجع سابق ص ٤١، ٤٢.

٩ - ليلي عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٣٦.

١٠ - A Study of the emargret Mead, Mola and Femal Sexes in a Changing World, Penguin Books Ltd, 1962.

١١ - ليلي عبد الوهاب، تأثير التغيرات الديموقراطية في الوعي الاجتماعي للمرأة، مجلة المستقبل العربي، عدد ١٣٢، فبراير ١٩٩٠، ص ٢٩، ٣٠.

١٢ - ليلي عبد الوهاب، العنف الأسري، دراسة سوسولوجية، دار المدى، دمشق، تحت الطبع، ص ٣٣ - ٣٥.

انظر أيضا:

أ - محمد طلال، صورة المرأة في الإعلام العربي، الإدارة العامة للشؤون الاجتماعية والثقافية، إدارة شؤون المرأة، الجامعة العربية، بدون تاريخ.

ب - عواطف عبد الرحمن، صورة المرأة في الإعلام، ندوة المرأة ودورها في حركة الوحدة العربية، سبتمبر ١٩٨١.

ج - عاطف العبد، المرأة الريفية، دار المعارف، ١٩٨٧.

د - فوزية فهمي، الإعلام والمرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٣ - أحمد الصاوي، تزيف الوعي من خلال تناول التاريخ داخل المحصلة الدراسية وأثره في تكوين النشء المتلقى للفكر الرابع، المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، ١٦، ١٧ يونيو ١٩٩٤. ■

في المالم الثالث، تحليل تاريخي للمجتمع المصري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤.

انظر أيضا في مجال تصريف التنمية وتعدد أهدافها وأبعادها:

أ - عبد الباسط عبد الصطى، التنمية البدئية، دراسات وقضايا دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩.

ب - محمد الجوهري، علم الاجتماع وقضايا التنمية في العالم الثالث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

ج - محبوب الحق، سائر الفكر، ترجمة أحمد فؤاد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧.

د - إسماعيل صبرى عبد الله، استراتيجيات التنمية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.

٣ - نادية موسى، عمل المرأة العربية في الحقيقة للطفية، مجلة فكر، العدد ١٤، أكتوبر ١٩٨٨.

٤ - ليلي عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية مجلة فكر، العدد ١٣، أكتوبر ١٩٨٨.

انظر أيضا:

دليل المؤشرات الرئيسية لقياس أحوال المرأة المصرية، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، الأمم المتحدة، ١٩٨٣.

٥ - ليلي عبد الوهاب، العنف الأسري، دار المدى، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٤.

٦ - المرجع السابق، ص ١٥.

انظر أيضا:

أ - عاطف العبد، المرأة الريفية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

ب - عواطف شكري وآخرون، المرأة في الزيف والمضمر، دراسة لعباتها في العمل والأسرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.

إبداعاتها وقدرتها على المشاركة الفعالة في التنمية الاجتماعية الاقتصادية، علينا أن نؤكد على أهمية مواصلة المرأة المصرية للنضال الذي بدأ مبكراً مع بدايات القرن وبالتحديد مع ثورة ١٩١٩، وهذا يتطلب إعادة تنظيم الحركة النسائية لصرفها وتحديد مهام جديدة تتناسب مع التحديات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تواجه المرأة وهي في طريقها لاقتحام القرن الواحد والعشرين. ■

أنهزامشئ

١ - هناك صديد من الدراسات التي أجريت لبحث أوضاع النساء الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أ - دليل المؤشرات الرئيسية لقياس أحوال المرأة المصرية للجنة الاقتصادية لغربي آسيا، الأمم المتحدة، ١٩٨٣.

ب - ليلي عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية، مجلة فكر، العدد ١٣، ١٩٨٨.

ج - حامد عمار، الإطوار العام لمشاركة المرأة المصرية في التنمية في ضوء استراتيجيات العمل الاجتماعي في الوطن العربي.

د - محبزيون، نحو أساس موضوعي لتكوين دور المرأة العربية في النشاط الاقتصادي.

هـ - سعد عوض خميس، المرأة والتقدم للطف، دراسة نفسية للعبادات والتقاليد، العربي للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧.

و - عاطف العبد، المرأة الريفية، دار المعارف، ١٩٨٧.

٢ - محمد عاطف غوث، (تقديم لكتاب مريم مصطفى، قضايا التنظير للتنمية



شجو الطائر ... شدة السرب

قراءة فى رواية لطيفة الزيات «صاحب البيت»

حسين حموده

باحث وناقد مصرى
ومدير تحرير مجلة «فصول»

«نقى» أكثر تعقيداً إلى استبعاد مرواغ
المعنى ومتعدد الأبعاد، لا يسهل الإمام
بأطرافه أو الإحاطة بحدوده .

٢.

من الفصل الأول بالرواية، تكون
سامية قد حققت - على مستوى ظاهرى -
ما يمكن أن يمثل دفعا لرحلتها
اللانهاية؛ إذ تكون قد التقت وزوجها،
رفيقها، محمد، بعد هروبه من سجنه،
وتكون قد اندمجت - أو هكذا تتصور -
فى الصيغة التى تجعلها تكتمل فى علاقة
إنسانية قادرة على دره الاغتراب. ولكن
هذا «الاكتمال»، خلال فصول الرواية
التالية، تنقش عنه غيوم وهالات كثيرة،
ليظهر عاريا صداما، ولينتهى إلى معنى
«النقص» الضئيل. فالمسافة المكانية التى

ومقارنته بطرائق متنوعة، ومن خلال
بحثها الدائم والدائب عما يصل بها إلى
قدر من التوازن، تنكشف فيه عزلتها عن
الآخرين ويحقق فيه اندماجها فيهم..
من خلال ذلك كله تلتقط لطيفة الزيات
ذلك «الصمود» الأصلى، «الأولى» أو تلك
القضية التى كانت، وما زالت، مصنة
كبرى وتساؤلا خالدا: «الفرد - الجماعة»،
فى اتصالهما وانفصالهما، فى التقائهما
وفصلانها. كان أقصى عقاب يولججه
الإنسان البحتى هو أن يطرد خارج
الجماعة؛ خارج أرضها وفيما وراء دائرة
أعرافها ومواضعاتها ومجال حمايتها،
وما زال إنسان نهايات القرن العشرين
يعانى قسوة العقاب بنفسه، وإن انتقل
«التفرد» الأول، البسيط الواضح، إلى

فى رواية «صاحب البيت»
بفصولها الثلاثة عشر تجسد
لطيفة الزيات، تجسيدا لها خصا،
إشكالية كبرى، قضية متجددة؛ تمثل فى
أبعاد علاقة الاتصال/ الانفصال بين
الفرد والجماعة فمن خلال تداول
شخصية محورية مسماء، محددة
(سامية)، يخالفها أراهن فى الزمان،
الحاضر فى «القاهرة»، ويخالها القديم فى
ريف بفيد، يستعد - بالذكرى فحسب -
على مستوى «زمن الواقع»، ومن خلال
الرسالة - أو التقاطع - بين وعى سامية
وممارستها؛ بين ما تتوق إليه وتعلم به
وتشبهه وبين ما تنقاد إليه وتقيداً وتنفع
إليه دفعا، ومن خلال رصد توتراتها بين
الاستسلام للقهور، بمسؤولياته المختلفة،

تتلاقى، في هذا الفصل الأول، بين محمد وسامية، نفس مجالا لظهور مسافات أخرى، أشد وطأة وأحد قسوة، تجعل من سامية محض امرأة وحيدة، موزعة داخلها بين عوالم شتى، غير قادرة على أن توقف تمزق روحها الحساسة وعقلها المتسائل، إذ تتجادلها أطراف زحام تراه ولا تراه، تشهد أو تستعيد بالذاكرة، إذ لا ترى أحدًا في هذا الزحام كله.

حيلة التقاء سامية مع من يدفع اغترابها - في هذا الفصل الأول -، ليست سوى حيلة فنية فحسب. فهذا اللقاء ينفي مستوى واحدًا من عزلتها، يوقعها - خلال فصول الرواية التالية - بين برائن شاملة، محيطة ومحدقة في المكان والزمان والفعل والعلم، جميعا. وعبر رحلة سامية مع زوجها المطارد ومع «رفيق» الذي يقوم بدور أساسي في موارثه عن أعين مطاردة، وعبر حركة سامية بين عالمها الحاضر والغائب، بين ما تشهد وما تستعيد، وأخيرا عبر استسلامها لما هو قائم أو ترددها عليه، تتكشف لسامية - ولنا - أبعاد أخرى عما يخفي الروح، ويخفف بها في متاعاة متشابكة غامضة، حتى في ظل جوار من هم قريبيون، أو من تظن وتأمل - وتظن وتأمل - أنهم قريبيون.

٣-

يومي عنوان للرواية، (صاحب البيت)، إلى مكانة، وإلى علاقة ملكية، وإلى شخصية متعينة (برغم إيهام هذه الشخصية الذي يتصاعد خلال فصول

الرواية)، ويحول أيضا إلى مكان أو مقر. وكل هذه الإيماوات والإحالات الصطنعة، تتفتح على إمكانات لوقائع ولأحداث ولعلاقات، كما قد تثير - للوهلة الأولى - مجموعة من الأسئلة الممكنة: من يكون صاحب البيت؟ وما كنه هذا البيت؟، وماذا يرتبط بهما معا؟ إلخ. ولكن هذه الأسئلة، للمشارة في «لحق توقع» ما، سرعان ما تخفى تحت إبحار أسئلة أخرى، تثار بالفعل، حول عالم سامية الداخلي والخارجي، وحول مطاردتها التي تجسد في الرواية بمعنى بحثي بقيمة «التشويق» التقليدية (ولن كانت صياغة الرواية تجعل منها قيمة غير تقليدية على الإطلاق)؛ بحيث نواجه، ويواجهنا، خلال فصول للرواية، عالم سامية بأبعاده، ورحلتها اللاهثة بحثا عن مأوى، وتضاللاتها التي تبحث لها عن إجابة، وأزمعتها التي تبحث لها عن خلاص، وبحيث نغدو مشغولين بسؤال آخر غير ذلك الذي نوقده. ماذا سوف تفعل سامية إزاء مطاردتها وحصارها؟ مطاردتها، من ناحية، التي يقوم بها الآخرون، «هم»، رجال الشرطة الذين يجولون عن زوجها، فريستهم الهاربة، ثم حصارها، من ناحية أخرى، الذي يضربه حولها «هم» القريبون، الذين تبحث هي عن نفسها فيهم، أو تبحث عنهم في نفسها.

٤-

يبدأ حاضرا الرواية بعد أن تكون سامية قد انقطعت عن «زمن اللقائات» القديم، «انقطعت» عن أهلها واستقلت

بوعيها عن ممارساتهم، وإن ظلت تستعيد عالمهم، استمعات متكررة، فيما يشبه حقن العودة إلى «الرحم الأول». في هذا الحاضر الزمان، تتصور سامية أنها على وشك تحقيق اتحادها ومحمد، أو تنوq إلى ذلك، على الأقل. تخاطبه، في مولود داخلي طويل، تتقاطع فيه لغتها ولغة الراوي للراوي لها: «بعد برهة سنكلم، في لحة سصبح هذا الإنسان الفريد نحن» (ص ٤٢)؛ «بعد قليل سصبح ذلك الإنسان الفريد نحن.. لن نلبث وحدتي أن تنكسر» (ص ٧١). ولكن الرواي للراوي لها، يتواصل - في موضع يأتي فيه قليلا عن هذه المواراة: «وهل حبها لمحمد حب الدل للند أم ضياع في الآخر وفقد للذات» (ص ٦٣). لكن، في هذا الحاضر الذي تسعى فيه بديلا عن الأمل للناجين في المكان وفي الزمن الماضي، تجد نفسها حجرة التي به على صفحة ماء، وفوضى وحيدا بينما تنسج من حوله الدوائر التي يشكلها الآخرون المتمثلون في الضمير «هم»، الآخرون الذين تراه - ويراهم معها الراوي للراوي لها منفصلين عنها، بدرجات ومستويات من الانفصال متعددة ومتباينة.

على مستوى، هناك «هم» المحدثون، المعادون، المطاردون لعالمها ولعالمون على نفية، المطاردون بابها بالليل بحثا عن زوجها محمد، ساعين سعى الصياد إلى استعادة فريسة جريحة هاربة. يصاغ هؤلاء في الرواية من منظور قيمي قائم على الرفض والعداء: «وهاي تقف هناك عارية في قبضة أيديهم الخشنة في

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

مضغنة أفراهم البذبة في ومضة عيونهم الخبيثة، (ص ١٩).

وعلى مستوى آخر، هناك «هم، المفترض أنهم قريبون: الرفاق. ولكن هؤلاء، أيضا، يطوى عالمهم على ما يجعل الزويان الكامل فيهم أمراً بعيد التحقيق، ويصاغون - كذلك من منظور الراوى الموازى لسامية - صياغة تجعلهم متقابلين للأنا وليسوا جزءاً منها، أو تجعلهم امتداداً لعالم الأهل للتقديم الذي انقطعت الأواصر الفعلية معه: وتساوالت سامية هل تحولت إلى التسع الذى أرادوا لها أن تكونه، مسبح بلا جزر ولا دوفع يتحرك (...) اللول لمن يختلف: الطريق مع الرفاق مرسوم كما فى البيت للتقديم مرسوم، اللول لمن ينفرد، (ص ١٥).

بين هؤلاء، تشبث سامية بمن يمكن أن ينقى عليها ترجمها المطبق؛ بمحمد، هما مما مستطيمان - أو هكذا حلمت - أن يكسرا غربة كل منهما. وهما معا، فى زحام حفل من الحفلات، قادران - أو كانا كذلك - على أن يتحدوا مع الجميع فى ضمير جمى واحد: «كانت كشائنها فى بداية علاقتهما فى حفل من الحفلات التى يحضرها نبراها وتحضرها اندراء ويخرجان منها ولا شيء غيرها عن زحمة الناس، (ص ٥٤). ولكن يكشف لسامية، شيئا فشيئا، أن بإمكان محمد الاستغناء عن الآخرين: عن الجميع (فيما ترقن) رعتها (فيما تتسامل) - إنها تراه إذ «يجلس مختصلا مع نفسه، متكفيا متكاملا فى استغناء عن الآخرين، وتساؤل نفسها: «ما الذى تحليه بالانصبه إليه»

(ص ٨٦). هكذا، انطلاقاً من هذه الرؤية ومن هذا التساؤل، تبدأ سامية فى الاصطدام بحقيقة أن محمداً لا يلتصق معها إلى دائرتها الخاصة، بل يتدرج فى واحدة من تلك الدوائر التى تحيط بها أو تصدق بها، وهكذا تبدأ فى رحلة البحث عن صيغة تكون هى خلالها جزءاً من الجميع ولن استقلت عنهم، داخلها، بمساحة خاصة بعالمها المنفرد، وهكذا - أخيراً - تنتهى الرواية إلى سطور دالة: إلى نهاية تتجاوز فيها الضمائر (هى، ومحمد، و «رفيق» - ثم غريمهم «صاحب البيت»، وإن كان هذا التجاور يطوى - بالطبع - على مسافات قائمة بين بعضهم وبعضهم (هم من ناحية، وصاحب البيت من ناحية أخرى) وبين كل منهم والآخر (هى - محمد - رفيق، برغم تحول الأخيرين إلى متاديين تناديهما هى وإلى سورة فى جريدة):

... نادت سامية محمد ورفيق والرجل العجوز الملوك يتوسط حجرها، والجريدة الصباحية ملقاة على الأرض تبين صورة محمد ورفيق، (ص ١١٦).

هذا المعنى نفسه، حول قضية الانتماء إلى الجماعة أو الانفصال عنها، حول إمكان التلازم المطلق أو الجزئى مع الآخرين، هو ما تؤكد لطيفة الزيات أنه كان جزءاً مما سعت إلى تجسيده فى أعمال سابقة؛ إذ تشير إلى نصها الجميل المرواغ (حملة تغشيل)، وإلى الصراع الذى انطوى عليه هذا النص، «بين الانطواء والتمسحور على الذات، بين الإقبال والإحجام، بين الاختيارات

الشخصية الحرة، واللوازم بالحوالوم مع الآخرين» (تجربى فى الكتابة - شهادة ملحقه ب «صاحب البيت»، ص ١٢٧)، بل هذا المعنى نفسه، أيضا، تنصص لطيفة الزيات عن أنه كان بمثابة «الرغبة الأم، التى حركتها دائما وأبداً، فى كل ما كتبت من قبل؛ إذ لم تكن «التفتيات» مهمة وحاسمة فى كتاباتها، إلا: «من حيث نجاحها أو إخفاقها فى إيصال [رؤيتها] للآخرين، وفى الوصل [مابينها] وبين الآخرين، (ص ١٢٩).

- - -

سواء كانت سامية مع الآخرين مندمجة فيهم أو باحثة عن سبل هذا الانتماء، أو كانت منفصلة عنهم (مستدرة، أو ساعية إلى نلى هذا الاغتراب)، فإنها تتحرك، مكانيا، من الفصل الأول بالرواية إلى الفصل الأخير فيها، حركة مراوغة: من مأوى أو بيت (هو بيتها)، إلى طريق مفتوح، بمثابة «عراء» أو فقدان المأوى (فى السيارة المطاردة، مع محمد ورفيق)، إلى بيت آخر، أو مأوى مؤقت، غامض مخوف (البيت الذى تستمد الرواية عنوانها منه)، ثم إلى عراء آخر (فى رحلة، شرعت فيها بالعودة إلى الزحم الأول، فى الريف البعيد)، ثم أخيراً إلى البيت/ المأوى المؤقت، الذى اكتشف فيه المطاردون، وفقد كونه مأوى، أو تحول إلى عراء آخر جديد.

هكذا تتحرك سامية، عبر متواليات «المأوى والعراء»، إلى أن تنتهى إلى عراء أخير.

وتتحرك سامية، زمينيا، حركة مرواحة أيضا: على مستوى حاضرها الذى يتدفق فيه الزمن، ويمضى طوليا، قدما إلى الأمام، منذ اكتشافها هروب زوجها من السجن، ومشاركته في رحلة المفارقة، وأيضاً على مستوى استعادتها المتكررة لماضيها مما، ولماضيها الأبعد، السابق على الحقائقها به. نشكلاً واكتمالاً نهائيين، كما تنكس إلى هذا الحاضر أيضا (فشرعها في العودة إلى الرحم، ماضيها الأول، لايتم؛ إذ تعود مرة أخرى إلى عرائها الحاضر).

وخلال متواليات «المأوى/ العراء» على مستوى المكان، ومرواحة «الحاضر/ الماضي» على مستوى الزمن، يصاغ عالم الرواية محاطاً بهالة من التجريد. «فالمكان المرجع، يتلاشى (سوى من إشارات سريعة إلى القاهرة، ثم إلى إحدى ضواحيها)، و«الزمان المرجع، يتلاشى أيضا (إذ تغيب عنه كل إشارة يمكن أن ترتبط بفكرة تاريخية، خارجية، بعينها). وبذلك التلاشي للمكان المرجع والزمان المرجع، لايبقى في الرواية غير «مكان سامية، و«زمانها، الخاصين، اللذين يفتحان على أمكنة وأزمنة غاممة، غير محددة، أو يبدوان مستوعبين لكل مكان وكل زمن. كأن رواية (صاحب البيت)، بذلك، تسعى إلى أن تصوغ، من اغتراب سامية للخاص، اغتراب الجميع؛ اغتراب من حركتها، واغترابنا نحن؛ وكأنها تصوغ من معضلة سامية معضلة الإنسان كله.

- ٦ -

تتناول سامية عن المكان كما تتناول عن الزمن.

تلقى بنفسها في السيارة التي تلهب بها، ورفيقها، طرقاً مظلمة في ليلة ممطرة. ترى الأشجار تكرأج مضمورة إلى الخلف، وتندفع مع المددفعين في الظلمة، وتتصائل عن مكان سوف تكون فيه: «إلى أين؟ لاأدري» (ص ٦٩). وتلحظ سامية تسرب الزمن ومروده، وتتساءل: «ماعسى أن يصنع الزمن في حب كحبها (...) أكون نولم الحب مطلقاً آخر من مطلقاتها؟» (ص ٥٢).

في مكان سامية الخاص، تتوزع بين بيوت ثلاثة: أولاً - بيتها الذي خرجت منه، ولم يعد هناك سبيل أمامها للعودة إليه؛ حيث أصبح هناك مطاريوها يراقبون وينتظرون - ثانياً - بيت أمها الريفي البعيد، رمز «الرحم الأول» الذي يراودها أحياناً برغم انقطاعها عنه، إذ تغفر إلى ذاكرتها صور مشبعة بحنين ورفض، مما، لحضن أمها، وبدر السلم، وممرات البيت اللحية، وحجرتها اللطيفة، ولكنها لا تستطيع العودة إلى هذا البيت أيضاً، حتى لو حاولت (وقد حاولت وتراجعت، بالفعل). وثالثاً - البيت الذي اتخذته ورفيقها مأوى لهم، وهو بيت حافل بأسباب الغموض والخطر، ويصاغ في الرواية على أنه مأوى مؤقت، غريب، الجيرة مظلمة من حوله (انظر ص ٢٣)، وعلى كل من يخلفه أن «يتذكر» (انظر ص ٤٢)، ووجهه تفقد «سامية» اسمها، هويتها، فتتحول إلى «زاهية». يلف الغموض هذا البيت،

وهناك شيء ماغريب في المكان كله، (ص ٢٣). إنه، باختصار، بديل آخر عن السجن نفسه، فسوره «محكم وكأنه سور السجن» (ص ٤٤)، ويطل عليه برج حمام له عيون «لا تغفل ولا تلتام»، (ص ٤٥)، وتشعر سامية بدخله أنها «في مصيدة» (ص ٢٥).

وفي زمان سامية الخاص، تشعر بتغير الزمن في ماضيها المستعاد وفي حاضرها القائم. في وقت مامن هذا الحاضر، كانت تنوق إلى زمها القديم، وإلى الأمان الذي مابعد أمان (انظر ص ١٠)، ولكنها اكتشفت أن هذا الزمن قد ولّى، مرة وإلى الأبد، في حاضرها الذي انتصت فيه إلى «زمن محمد»، ثم اكتشفت - مرة أخرى - أن «زمن محمد» يتغير بدوره إذ «راح الزمن الذي استطاع فيه أن يكمل جملة بذاتها هي..» (ص ٥٨).

مع هذا التغير، الذى يشو فيه الحاضر ماضياً، وتزايد فيه الحسرة على ماكان ولم يعد، تبدو التجارب التي تمر بها سامية، في حاضرها، كأنها قد حدثت - بحذقها - من قبل، في ماض سابق، غامض، كأن سامية واقعة في «دوامة زمينية» قائمة على دورة تبدأ لتنتهي وتنتهي لتبدأ من جديد: «وخطر لسامية (...) أن هذا، بكل تفصيل من تفصيلاته، حدث لها من قبل، متى وأين؟ لاأعرف» (ص ١٥)، و«خطر في بالها أنها لعبت دائماً لعبة صاحب البيت، متى وأين؟ لاأعرف» (ص، ص ٢٦، ٢٧)، و«تأكد لسامية أنها عاشت هذا الموقف بالذات (...) أين ومتى؟..» (ص ٣٢).

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

الأول: «في بئر سلم البيت القديم ستمضن عينها وتغيب عن الوجود» (ص ٩٤).

- ٧ -

تبحث سامية، إذن، خلال الزمن العاصر والزمن المحتمل، وأيضاً خلال أمكة المأوى والعراء، عما يمكن أن يجد التجانس المفقود إلى عالمها، وعما يجعل عالم هؤلاء يتحد وعالمها.

ومن رحلة بحثها تعود سامية، في النهاية، إلى الدائرة الأقرب؛ دائرة الرفاق، بكل ما تنطوي عليه من أسباب المطاردة وعدم الاستقرار، ليكتمل - بهذه العودة - انتماء سامية إلى هذه الدائرة.

عودة سامية الأخيرة، هذه، لا تتم إلا بعد مجاهدة روحية، وقطع بنى صدامي عنيف (إزاء صاحب البيت، الذي تحول من شخصيته غامضة، متبابية، إلى مصدر خطر وعائق حقيقي).

هذه المجاهدة وهذا الفعل، يعيدان سامية إلى دلائرها الحقيقية، ويعيدان إليها هويتها المملوءة؛ إذ يعودانها إلى «سامية،

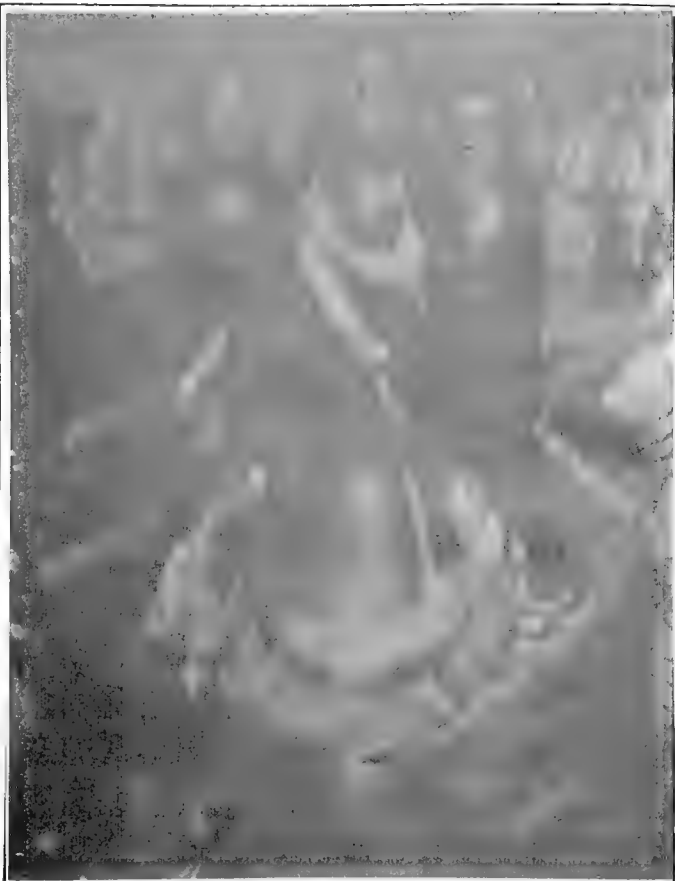
في الزمن الماضي القريب، كانت سامية تتحقق، تندمج في الآخرين، من خلال اتحادها بمحمد، وكانت - بذلك - تصل إلى أوج اكتمالها، وتسمى لو استطاعت «تأبيد» لحظات بعولها من الزمن: «ولم يدرك ولم تدرك أنها أوقفت الزمن لينتسها واحتضنت للحظة بين جفونها» (ص ٧١).

أما في الحاضر، فلا شيء سوى تخطب توزعها بين زمن المأوى وزمن العراء. إنها، في حاضرها، في السيارة التي تنهب بها الطريق المظلم الممطر، أي في عالم العراء، تتخيل - بطريقة «المونتاج المتوازي» الذي ينقل حدثين أو مكانين في زمن واحد - البيت، عالم المأوى الضائع؛ «هم الآن في بيتها، لا بد أنهم كسروا الباب، كل الأبواب، ويطشروا للكتب والأوراق والملابس...» (ص ١٩). كما أنها، في هذا الحاضر، في البيت الآخر المؤقت (عالم المأوى/ العراء)، تتخيل نفسها في زمن محتمل، سوف «تصبح/ ترجع، فيه إلى موطنها القديم، إلى الرحم

• سلسلة «روايات الهلال»، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٤.

التي كانتها، من «زاهية» التي فُرِضت عليها، كما بحررائها من مخاوفها؛ إذ يكشغان لها أن ما كانت تخشاه وتراه «رهيباً» ليس كذلك حقاً؛ فأسرابت الحمام الأبيض، في سطور الرواية الأخيرة، بعد عودة سامية إلى «البيت - العراء، وقيامها بفعل خلاصها من توزعها: «تطابير من البرج الذي بدا من قبل رهيباً» (ص ١١٦).

لكن سامية تعود، إذ تعود، بعد أن تكون قد أدفنت، إنلثة وإضحة، دالة عميقة، كل ما يكرس المسافات، بمسئولياتها، بين الفرد والجماعة، وبعد أن تكون قد أثارت، بطرائق متخوعة، ذلك السؤال القديم المتجدد؛ حول إمكان أن يعود - أو يغدو - الفرد جزءاً حقاً من الجماعة، أو حول إمكان أن يتحقق التناغم الكامل: بين شجوة الطائر وشدة السرب. ■



لوحه للفنان : محمود سعيد

أحلام شهرزاد

وقفا، إبراهيم

الأمريكي في السابع من ديسمبر عام ١٩٤١ - قررت الولايات المتحدة دخول الحرب شريعة للطفاء ضد المحور، وعندئذ بدأت تتجمع في الأفق نذر احتمالات جديدة لمسار الحرب وتناجها، كان أبرزها بداية الانتكاسات المتوالية لجبهة المحور وانحسار المد الألماني عن المساحات الأوروبية الأخرى وأيضاً بداية تشكل القيادة الأمريكية لمعسكر الغرب، بما تعنيه هذه القيادة - أو تستتبعه - من قيادة أو سيادة مبادئ جديدة في السياسة والأخلاق تتسويجاً للديمقراطية والليبرالية وإرادة الشعوب في حياة سلام آمنة تكفل فيها حقوق الإنسان في العيش الكريم. إن عصر مبادئ ترومان جفرسن (١٧٤٣ - ١٨٢٦) - ثالث رؤساء أمريكا في الفترة من عام

القرن كان يشهد مخاض عالم جديدوليد، لم يخرج من رحم خروج كل وليد، بل خروج من أنقاض عالم سبقه أتت عليه الحرب العالمية الثانية. وقد بلور الدكتور طه حسين نظرة سياسية أخلاقية لما سوف يكون عليه عالم ما بعدالحرب العالمية الثانية وهو يبني «أحلام شهرزاد، مقارنة من ألطف المقارنات منخفا وهراقة وتناولا بين الشرق والغرب في موقف، كل منهما من فلسفة السياسة في العالم الجديد الوليد.

كانت الدنيا مع الأريحيويات تشهد طورا جديدا من أطوار الحرب التي اندلعت منذ الثلاث من سبتمبر عام ١٩٣٩، ففي عام ١٩٤٢ - وبعد الفارة اليابانية العارمة على ميناء بيرل هاربر

ف في الذكرى العشرين لرحيل عميد الأدب العربي طه حسين، منذ عامين استحضرت في ذوقنا الأدبي حين كتبت عن «مفهوم الذوق الأدبي عند طه حسين»، واليوم أحاول أن أستحضره في فلسفة سياسة العالم الجديد. ففي سبتمبر من عام ١٩٤٢ - وفي رحاب القدس الشريف - بدأ الدكتور طه حسين في كتابة عمل قصصى صغير من نوع الفانتازيا FANTASIA سماه «أحلام شهر زاد»، استقبله القراء منشورا في القاهرة مع أول عدد من السلسلة الثقافية الجديدة «اقرأ، كان ذلك في صباح الخامس عشر من يناير (كانون ثان) عام ١٩٤٣.

وتاريخ الأريحيويات من هذا



طه حسين

قا تبدأ شهرزاد «أحلامها، بعد الفراغ من قصصها، فقد انتهت قصص شهرزاد مع الليلة الواحدة بعد الألف، تاركة عقل الملك ووجدانه في اضطراب عذيق، إذ ازدحمت على فكره للخواطر والفكرات، وكلها يطرح عليه السؤال إثر السؤال. وهو يعيش حيرة الفكر المعجز عن بلوغ ما يشهد. وكان في حكايات الليالي الألف والواحدة ما يكلل لإلهاء الملك وشغفه بنفسه عن الآخرين وصرف طاقة التمزق فيه إلى مصرف غير الذي كانت تنصرف إليه.

ويصيق الملك بنفسه ذات ليلة، فينسل إلى غرفة شهرزاد وكان ذلك في الليلة التاسعة بعد الألف - ويجلس على مقعد بعيد من سرير الدائمة هريصا على عدم إيقاظها أو إزعاجها عن نومها. وقدر بعد ساعة أن عليه أن ينسل عائدا، لكنه عندما هم بذلك أجسسه صوت الدائمة قروء

رؤية فنية تمثلت في وضع نتاجه في من مآثور الشرق في سياقه الحضارى على نحو يكشف عن خصائص هذه الحضارة كشفا هو من الواضح بما يقنى عن التعليق عليه ويبيان ضرورة تفسير هذه الخصال إذا أردنا أن يكون بيننا وبين روح العصر الجديد وصال. فجاءت «أحلام شهرزاد» على ما جاءت عليه - منذ نصف قرن مضى - توجيها فنيا رائعا للشرق نحو مطالع عالم جديد. وهو عمل رائع من أعمال الدكتور طه حسين القصصية، تستحضره لنثبت به أن الأدب الحق «رؤية هادية على طريق التقدم، وهي رؤية تكتب لصاحبها البقاء بالفكر بعد الفناء بالجسد.

١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ - وينود الماجنا غارثا - الصادرة في إنجلترا عام ١٢١٥ - على وشك أن تبدأ في بناء عالم جديد.

وكان حدس الأديب الأريب في طه حسين على وهي حاد بهذا النور الأخذ في التبلور والذي يوشك أن يعم العالم عن قريب. وأراد أن يهد للشرق العربي سبيل المشاركة فيما هو قادم، فأتى ذلك عن طريق مدخل طريف نبه فيه على اختلاف ما بين بيئة الشرق وبيئة الغرب من حيث الاستعداد الحضارى لقبول بذور التطور الجديد واستبانتها. ولقد نأى الدكتور طه حسين بنفسه عن الدعائية المنبرية المباشرة، فهي ليست من الفن في شيء، فقرأ في الأمر

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

شرعت في «حلم» تحكى فيه وتقول عن حكاية الأميرة «فاتنة» بنت الملك «طهمان» ابن زهمان، أحد ملوك الجان مع خاطبها من ملوك الجن وأمرائهم في البر والبحر والجر. وقد ظلت شهرزاد تردّد الحكاية في «أحلام» وهي نائمة، بدءاً من الليلة الخامسة بعد الألف حتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف؛ وظلت خلال هذه الليالي تحكى وهي لا تعرف أنها تحكى، وظل الملك يسمع وهي لا تدري أنه يسمع.

والحكاية تقول إن الملك طهمان ابن زهمان أحد ملوك الجان، كانت له ابنة واحدة فافت كل أقرانها جمالاً وعظماً وحكمة ورجاحة عقل، فترزاهم عليها ملوك للجن خاطبين وبنها طالبيين. أما هي فقد ازدرتهم جميعاً وأبذت لهم الرض، فانقلبوا عليها ساخطين، وأجمعوا أمرهم على جعلها من الصاغرين المقهورين. فتعالموا على حريها وقهرها لواءد منهم وأسرها في قصره ليعيى ذليل بعد أن تكون مملكتها قد خربت وسكنها الدمار وأكلتها النار.

وقد انتهى خبر هذا الاتفاق على شن العدوان إلى والد فاتنة، فذهب إليها جزعاً يسألها أن تجذب الرعية ويلاّت حرب لا قبل لهم بها من جوار أمر لا دخل لهم فيه. وقد سألهما للتضحية في سبيل خلاص البلاد وسلام المباد. غير أن «فاتنة» لازمت الإباء والرفض، وأكثت لأبيها أنها تميمت من السحر أسراراً

صامئة لها للظهور على عدوها أجمعين ورد كيدهم إلى نحورهم وريدهم عن سعيهم خلكين ولها مقهورين. وأن ذلك كله سيكون دون جهد جيش ولا تعبئة شعب ولا تمريض مال أو عقار لخطر أو دمار، ودون أن يكون رعباً للملوك الأعداء ضحايا لترف سادتهم البغاة الطغاة بحيث لن يقع وزر العدوان وعقابه إلا على رموس فاعليه ومدبريه وأسماط الصلصلة فيه.

وتأمر فاتنة وزير المملكة بإعلان الملوك الآخرين بأنها قبلت التحدي والتحدى. وما هي إلا لحظة أو تكاد حتى كانت الأرض تزد والبحار تتور بالموج وتظفر والسماء تمشي برعد قاصف وبرق ضاغط. ولكن مع كل هذا الهول، لا شيء يصيب البلاد أو البلاد يضرب؛ فكل شيء يلقى سرجه دون أن يحمى حدوده؛ فكان العدوان ثورة من المعجز تزار بالخيبة. والأعجب من ذلك وأغرب أن للمعتدين - بعد أن ثبت لهم عجزهم - ثم يقدروا انتصاحباً أو عودة، فكانهم شوا إلى أسكنهم شدا لا فكاه لهم من قيده؛ ولذلك لما أسفروا لها في طلب السلم، ردت عليهم سفراءهم مسطنة لهم أن ملوكهم طغاة بغاة، شوا حرب عدوان يذلق من شهوة شخصية لم تكن تخص إلا أشغالهم، لذا كان السلم مطلباً شخصياً لهم، فإن شاوره لأنفسهم فيفسروا له بأنفسهم أيضاً، ثم يكون ميخاق عام ينس على ألا تتحرك الشعوب أو تدور في فك شهوات ملوكها، فتممة فرق

وفاصل بين الخاص والعام، ولا تتحرك الشعوب إلا بدلف من الصالح العام ومن بعد فهم واستئارة، وهذا لا يكون إلا بأن تكون الشعوب شريكة في الحكم، ترافق سلوك الحاكم من خلال ضوابط تشريعية أو دستورية تجوز سحب الثقة من الحاكم إن طغت الصفوق لديه على الواجبات، وإن طغت فريده على روح المجموع. وذلك يبدأ عصر في الحكم جديد، يدور على مذهب في فلسفة السياسة فريده؛ فالحكم لا يكون إلا بقيد من عقد أو تماقير الشعب طرف فيه مع الحاكم، لتبدأ أنظمة الحكم الليبرالية والديمقراطية المقيدة بالساتير والبرلمانات وأجهزة الرقابة الشعبية.

وسابق الدكتور طه حسين بين حكاية فاتنة مع خاطبها وبين حكاية شهرزاد مع رجلها شهریار - الأولى من خلال الأحلام وحديث النائمة، والثانية من خلال وقائع الحياة وحديث اليقظة -؛ ويرينا التباين حاداً صارخاً بين حاكم مترف نرق، لا تجده مشغولاً إلا بنفسه، ولا ممعاً إلا في ذاته، ومن حوله زوجة وحاشية يكونون نرقه ويدعمون أنانيته ويخيلون له أن الملك إملاع له وإشباع يقوده حسبما يجه به نرقه، وفي المقابل امرأة أخرى تنبه كل ملك إلى واجبات الملك وضوابط السباسة والحكم. فكل واحدة من المرأتين تدل على روح حضارة مغايرة للأخرى مباينة لها.. فحضارة تخضع لفريده حاكمها وتطور على مدار نرقه، تعطيه

كل المفقوق ولا تقتضيه أية واجبات..
وحضارة تعلم حكامها أصول الحكم،
وتلقته إلى الحدود بين الخاص والعام،
ولا تمنعهم فوق القانون، وترتب عليهم
واجبات شارطة لما لهم من حقوق.

لكن الرواية لا تتركنا بغر أمل في أن
تصل رياح التغيير إلى «حضارة الحاكم»،
جارية لها نمر «حضارة الشعب». لقد
بدأت لبدايات الضجر وبخيرات الضيق تكتبت
في نفس شهرزاد (= روح الشرق) فبدأت
تواجه نزق الملك بلفظه إلى مسئولياته
تجاه الدولة والناس، وضرورة الكف عما
يصرف الحاكم عن الحكم وعما ينبغي
منه الوقت في غير ما جعل له وقت
الحاكم وشهريار تبدأ تملأ رأسه نوحية
جديدة من الأفكار لتفنه إلى فراغه،
ليبدأ بذلك نوع من التشخيص
السياسي POLITICAL DIAGNOSIS
لمرضه النفسي وقلقه الميتافيزيقي وأزمته
الاجتماعية.

من تسليمة الملك إلى سيامية الملك
لقد ظلت شهرزاد تحيي لياالي
شهریار بسيل من القصص امتد ليملا
بالسر ألف ليلة وليلة. وكانت شهرزاد
تباشر هذا القصص ويقلنه وعن خطة
مقصودة؛ فلقد كانت تدأ عن نفسها
شروع الملك ودمويته التي سالت عشرات
قبلها إلى حتفهن. وهذا يقضى إلى وضع
ألف ليلة وليلة، في سياق سيكولوجي
تقييمي تبدو معه على أنها تعكس آلية،
MECHANISM من آليات الجهنن عن
المراجعة والاستعاضة عن ذلك بتكديك

الإلهاء. فشهرزاد تخشى بطش الملك
الذي يحركه فيه نزق خالسن لرجل جعل
نفسه فوق القانون، ثم راح يجعل من
أزمته للشخصية أزمة أمة وعاش يخلط
بين الخاص والعام، والفردى والجماعى،
جاعلا - في كل حال - للثنى تبعاً للأول؛
ومع خشية شهرزاد بطش الملك جعلت
القصص وقاءً بيّنها ويبله، وبذلك فهي لم
تواجه نزقه ولكنها جعلت من نفسها ومن
قصصها جزءاً أساسياً أو محورياً في
نزقه؛ لقد تحولت شهرزاد - بتكديك
القصص - من «موضوع للنزق» إلى
«وضع للتردد مع النزق»؛ ويقدّر ما يكون
«الموضوع» مستهزئاً، بقدر ما يكون
مستقراً؛ فلنتقال شهزاد من «موضوع»
إلى «وضع»، هو انتقال بوجوبها من
«الاستهزاء» إلى «الاستقرار». وبذلك
تكون شهرزاد قد اختارت ألا تواجه نزق
الملك بل أن تخفى فيه وتصبح جزءاً منه
بل ومقوماً من مقوماته. وقد أدى هذا
التكديك دوره كاملاً؛ فحافظ شهریار
على شهرزاد حفاظه على نزقه، وأبقى
عليها إيقاده على نزقه. وكانت شهرزاد
على وعى باختلافاتها في نزق الملك
وجعلها من القصص وقاءً لها من دمويته
الباطشة. وعندما استقامت لخطتها
أهدافها، واستقر لها تأثيرها، كانت تدل
عليها وتجاهر بها. فحين كان الملك
يسألها «من أنت؟» كانت تجيبه صادقة:
«أنا شهرزاد التي أمتدتك بقصصها
أعواماً لأنها كانت خالفة ذلك، والتي
تمتدك بحبها الآن لأنها وافقة بك مطمئنة

إليك... أريد أن أرى مولاي الملك راضياً
سعيداً ناهم بالبال،^(١) فهي تقم جرابها
على ركيزتين: دورها في «متمته» (وهو
إخفائها في نزقة)، ورغبتها في أن
يشغل بذلته أو أن تمتنقه ذاته لينجو
الآخرون.

وكما قلنا منذ حين إن اختفاء
شهرزاد في نزق شهریار هو الذى جعله
- على ضيقه بها - بعد سعادته في هذا
الضيق، ولكنه في هذا الألم، وراحة نفسه
في تبها من هذا الضيق^(٢). وقد أتى
ضيقه بها من أنها «قد تركت في نفسه
وأمام عقله من الأنغاز والأسرار ما يكلفه
الجهد المصنى دون أن ينفذ إلى
أصغاره»^(٣)؛ ولكن مهت الضيق ليس
قائماً في هذا التصدى المعرفى الذى
تفرضه عليه شهرزاد، وذلك الإحباط
المعرفى الذى يحمله عليه هذا التمدى أو
يضطره إليه، وإنما هو قائم فيما تفرضه
عليه شهرزاد من جهد عقلى لم يألفه في
ظل وجوده الفارغ.

وكان ظفر شهرزاد بالسلامة نوعاً
من الفلاص الفردى، وليس الأمر كما
كان يحولها أحياناً أن تصوره على أنه
خلاصها للفردى هو الذى كتب
لأفغريات خلاصهن الجمعى. فالخلاص
- كما تروى لارتباطاته للفظية - انهاء
حقائق مصادر التهديد، وهو أمر لم
يتمحق هذا؛ إن كل الذى تحقق هو إلهاء
للنق الملك دون إنهاء له. فمصدر التهديد
لا يزال قائماً؛ هو الآن في شغل يشغله عن

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

أروح أمة تعيش فى ظل الخوف من نزق ملكها، وهو خوف يلتوى بها عن المواجهة إيجاباً لخلاسها الفردى - لا كأمة بل كأفراد... كل فرد على حدة - والعلاقة - فى هذه الأمة - بين الحاكم وذاته لا بين حاكم ومحكوم؛ وهو حاكم يتسلم ويطلبى دون أن يحكم ويدبر ويسوس وفقاً لقواعد تظلف الحكم والسياسة جميعاً، كما لم تعد شهرزاد أيضاً - فى رؤية طه حسين - امرأة واحدة، بل عانت «جنساً عاماً، إنها كل النساء اللاتي قهرتهن حضارة مستبدة، تعلى الوجود الحق والحرية والتعبير لغير جنسها، وتطعن تبعاً ومعتاضاً حضارة لا تحترف المرأة إلا شياً من اثنين؛ إما موضوعاً للنزق الرجل، وإما جزءاً من نزقه» لا تشاركه بل تباركه، ولا تشاركه بل تشاركه.

أما «أحلام» شهرزاد فهي ليست من حكيتها وليست من عالمها؛ إن شهرزاد فى هذه «الأحلام» مجرد روح وسيط، يفلت عن عالم آخر ليس من تديبها ولا من ابتكارها؛ إنه عالم أخذ فى التبلور والتطور وفق مقولات جديدة عليها مدار الحكم وفلسفته؛ عالم لا يضع فيه الملوك الوقت فى غير الحكم، ولا تقوم لهم قبل الناس حقوق إلا إذا قاموا للناس بالواجبات، ويدركون ضرورة الفصل التام بين الخاص والعام، والإرادة فى ممالكهم لشعوبهم، إنها حضارة الشعوب والمشاركة فى الحكم. وإن عالماً كهذا هو - لدى المقهور - حلم..

وكانت أحلام اللوم تنفصل عن النزق وتواجهه وتغالبه حتى تنظفه فى النهاية؛ كانت قصص البيضة تسلية للملك، وكانت أحلام اللوم تسلية لضميره؛ كانت قصص البيضة حبساً للملك داخل ذاته، وكانت أحلام اللوم إخراجاً له كي يعيش وسط الناس ويفتح بذلك على الآخرين ويحول إلى السياسة، ومن التحكم إلى الحكم.

وفى الموازنة بين قصص البيضة - تلك التى استحدثت لألف ليلة وليلة - وقصص الملوك - التى بدأت بعد انتهاء قصص البيضة بثمانية أيام وأمدت لسنة أيام - تظهر شهرزاد وقصصها اللطيفان فى سياق حضارى هو نتاج له لازم عنه، إنها حضارة تعكس تسلط الفرد الواحد على الأمة، ووضعها لذاته عالياً فوق القانون، وتكويجه للنزق، وإسقاطه الخاص على العام وتفسير لكل لذاته، ثم سفرته من الكل أمام ذاته، له حقوق وأخذها وليس عليه من واجبات يزدية.

إن قصص البيضة كانت تقضى على أسماع ملك كل همة التأكيد على سعادته - «بأنى أياها الملك السعيد» - وكان ينشئ على أسماع ملك يسهر له الليل كله منصتاً ويتولاه السخبط عندما «يدرك شهرزاد للصباح وتسكت عن الكلام الصباح»، وكان الحكم وظيفة بلا أسباع، وهل لساهر الليل إلا أن ينام النهار؟

إن شهرزاد لم تعد «امرأة» - فى رؤية طه حسين - بل عادت تصويراً أو أمراً

نشاطه الدموى، وهذا الانشغال إن زال عاد الملك إلى نزقه الدموى من جديد، لذلك كانت شهرزاد على وعى بأن قصصها الملك يجب أن يتوخى تحقيق أمرين؛

الأول: أن يطول بحيث يطول معه وجوهاً مع الملك حتى يألفه أو يعتاده - وهو ما وصفناه منذ قليل بعملية التوحيد مع نزق الملك والتحول إلى جزء منه.

والثاني: أن يعمل هذا القصص على إحالة الملك أمام ذاته إلى إشكالية معرفية، تعتقه دائماً داخل نفسه بحيث إذا ما انتهى القصص كان الملك قد دخل للنقص - قصص الاعتقال داخل ذاته.

لكن هذه الفطة - على حصانها - كانت تعنى فى الملك نزقه الذى كان يفره بالتأكيد على الفردية والذاتية والشخصية والانشغال بها عما هجرها من موضوعى وعام - كما ظلت الفطة مهتدة فى كل لحظة - خصوصاً بعد الفراغ من القصص - بتقلب الملك وتغييره؛ فالنزق موجود والملك فى لهر عله وسهر.

ومع هذا الخوف أنهت شهرزاد القصص وبدأت «الأحلام» و«أحلام» شهرزاد لم تكن إلا حكاية واحدة تختلف عن كل حكايات شهرزاد التى ألفتها على سمع شهرزاد؛ كانت قصص البيضة مخدوعة بالخوف، وكانت أحلام اللوم مدفوعة بالأمل والرجاء؛ كانت قصص البيضة تخفى فى النزق دون أن تواجهه،

وقد أحصى شهریار وهو يسترق السمع إلى أحلام شهرزاد أن مادة قصص الأحلام مغايرة في طبيعتها لمادة قصص اليقظة؛ وأنه يجد في قصص شهرزاد ما كان في حاجة إليه من نسيان نفسه ونسيان الناس والتجرد من هذا العالم الثقيل عليه البغيض إليه... كان ذلك شأنه حين كانت شهرزاد تمتعه بقصصها الباطنان. فأما هذا القصص الدائم فإنه لا يتقنع له غلة ولا ينفى له صدى، وإنما يزيده ظمًا إلى ظمًا وتحرقًا إلى تحرق،^(٤)

كان شهریار ولازمه شعور بغموض نظرة شهرزاد إليه، وكان يلزمه سؤال عن ماهية شهرزاد. ولم يكن يسألها أن تجلي له غموض نظرتها، وكان يسألها أن تميظ له اللامع عن غموض وجودها. وهو ربما فعل ذلك لولا من مسبب:

١ - إما علمه بأن الغموض في نظرتها ليس إلا تمكاسا لغموض في وجوده هو، فيكون في تجنبه السؤال عن غموض نظرتها تجلب ضحلي لمواجهة غموضه الخاص، ذلك للغموض الذي يدب من فراجه الوجودي... إنه لو حل اللغز في غموض النظرة لكان عليه أن يواجه خواءه.. لهذا فهو لم يسأل.

٢ - وإما لتصوره أن في حل لغز غموض الوجود والفاوية في شهرزاد حلا ضمنيًا للغز غموض النظرة فيها.

إن الفرض الأول مبني على تحرر شهریار من مواجهة فراجه، فلم يسأل

عن الغموض في النظرة وإن بقي إحساسه به. والفرض الثاني مبني على أن الكلّي يفنى عن الجزئي لأنه يشملها وزيادة؛ ويحيث تصبح الدلالة بين الكلّي والجزئي دلالة داخلية لا تتجاوز دائرة شهرزاد إلى دائرته هو، لذا اجترأ على السؤال عن الوجود والفاوية دون أن يجترئ على السؤال عن الغموض والنظرة.

غير أن الواقع - الذي تسمه شهرزاد مسا خفيًا في مداعبة لا تخلو من معاناة - يشهد على إدراك شهرزاد لغواء الملك. إذ عندما صادفته في منتصف النهار يهيم في حديثه القصر متبطلا عاطلا راحت تسأله في مزاح: «كيف أراك في هذا المكان من جنة القصر حين كان ينبغي أن أراك في غرفتك تنهيا للخروج إلى حيث تستقبل وزرائك وتصرف أمور ملكك؛ أو أراك قد خرجت مبكرا فأقبلت على شئون الدولة تصرفها حفا بها متكما عليها»،^(٥)

والفرق بين الحياة اللغواء والمياة للماء، أن الأولى تمتد في بعد واحد، فكل اللغواء خواء؛ أما الثانية فتدور بالأبعاد، فإن الماء داخلها يكشف عن كل الأبعاد فيها. لذا كانت دعوة شهرزاد لشهریار أن «حش بحسك وقلبك وضمبرك»^(٦) هي دعوة منها له أن يهجر حياة البعد الواحد للفرغة إلى حياة الأبعاد المتعددة الشبيهة.. إن إدراكها لغوائه حاد جاد.

وفي فانتازيا رائعة يطلعا الدكتور

طه حسين على خطة تربوية صرمت شهرزاد على إتيانها، الأساس فيها أمران: لفت الملك إلى ضرورة التخيير، ووضع الملك في مواجهة مباشرة أمام تاريخه وخوائه. وكانت شهرزاد قد وعدت الملك - في جد موته عليه بهزل - أن تطيبه وأن تبرئه من علة الأرق والقلق؛ ويبدو أن ماراحت تخطط له ليس إلا خطة العلاج الذي وعدت به. فهي تبدأ بلغته إلى خوائه الداخلي، مستخدمة في ذلك مناهج العقل والمنطق في تقرير الحقائق. فبقياس الغائب على الشاهد، تقف به أمام غرفة من غرفات القصر، وتقول له: «سلط يا مولاي أنك لا تعرف من قصرك هذا إلا أقل ما فيه. وإني لأرجو أن يدعوك هذا إلى التفكير فيما تعرف من أمور الملك والراعية؛ فإنك إن جهلت من أمر قصرك وحاشيتك أسره كنت خليفاً أن تجهل من أمر ملكك وزعتك أكثر مما تعلم»^(٧). ثم تلتفه من طرف خفي إلى أن مرجع هذا اللغواء إلى «المزلة» عن واقع الناس، فتقول: «وما أعرف يا مولاي غروزا كغروا الذين يهتسون بتدبير أمور الناس وهم لا يمسرفون من دخائل هؤلاء الناس شيئا»^(٨)؛ فالمعرفة المطلوبة هنا هي معرفة «واقعية» تتحقق بالاتصال المباشر بموضوعاتها، وليست من النوع «المثالي» الذي يتحقق بالإغراق في التأمل والانغلاق على الذات. وهكذا وإلى هذا الحد - تكون شهرزاد قد حددت للملك - بالتلميح دون التصريح - الخطوط العامة

أنودة الإبداع وإبداع الأنودة

نفسه^(١١). ومن أول شعاع للنفس للصادق بأن الملك لا يضمن.. أو لا يتضمن.. للسعادة، اكتشف أن العلاقة بين الملك والسعادة مفككة، فتحرك ضميره برجاه صاعدة قائلا «أليس يمكن أن ندأ عن هذا القصر إلى آخر الدهر؟».

وبدرك شهريار من حلم شهرياد.. على لسان «فاتنة»، بنت طهمان ابن زهمان ملك الجان أنه خواء حتى من الملك، «هوان الملك حقوقه.. لكن هذه للحقوق هدية بواجبات ينبغي أن تؤدى، فإذا صنعت الواجبات أهدرت للحقوق^(١٢)».

وتصمر شهرياد من آخر أحلامها، وقد اتحد فيها «الوعي» باللاوعي، أو النقطة بالعلم، فيكون ذلك إعلاناً صريحاً بانتهاء مرحلة «مسألة الملك» والاختفاء في نزقه، إلى مرحلة «تحرير الملك بسياسة الملك» وإشهاد على خواله الذي بدأ يدركه من نفسه، فإذا بشهرياد تصسم من آخر حلم لها، وتذهب إلى شهريار في غرفته وقد علا النهار وانقضى أكله، لتقول له في نقطة استمدحت مادتها من العلم، أو في وعي توحده ضميرته مع اللاوعي: «لشد ما هانت عليك أسرار الملك يا مولاي! ألم تصاب بنحلك على هذا الوقت الطويل الذي أنفقته في غير شؤون الملك؟ ألم يغتر لك أن للشعب حقوقاً يجب أن تؤدى إليه، وأن أوقات الملوك ليست

وقالت له شهرياد إنهم أرواح من اقتضب بطشه أعمارهم من العتارى.. وقد أرادت شهرياد من وراء هذا كله أن تطلع الملك على إيمه كما أرادت أن تطلعه على زيفه؛ فهو قاتل لهذه الأنفس مختال للحياة فيها، وهو ليس ملكاً «سعيداً»، لأن السعادة ليست شيئاً يقول بالميراث، كما أنها ليست من لواحق الجاه والدار، بل إن السعادة أن تمتلأ بالحياة (= خبرات الواقع) وأن تمتلأ بك الحياة (= الفاعلية والأداء)، ومن كان غفلاً من هذه وتلك كانت السعادة فيه عطلاً وباطلاً.. فلا سعادة مع الخواء.

عندئذ يهسو هذه الرحلة أنها كانت رحلة داخل الذات، اطلع فيها الملك على تناقضه الذاتي (= السعيد الغاوى)، وهو يدرك هذا كله إدراكاً مخفئاً؛ فهو «يفتح حينه ويقبهما في كل وجه ليرى نوراً لا يشبه الدور وظلمة لا تشبه الظلمة. أأنام هو أم يقظان؟ أأحلم هو أم عالم؟ أأصالح هو أم مجنون؟ ... يحس نفسه كما هي، ويحس الأشياء من حوله كما هي.. إنه ينكر هذا الطور من أطوار الزمن الذي لا يشبه النهار كما عرفه ولا يشبه الليل كما ألفه... أفنى يا مولاي من نومك إن كنت نالماً، ومن يقظتك إن كنت مستيقظاً، قلت في عالم الليل والنهار، ولست في عالم النوم والنقطة، ولست في عالم العلم والعلم، وإنما أنت في عالم يختلط فيه هذا كله، ويشبه فيه هذا كله، ولا تميز فيه إلا

لتناقضه المعرفي مع متطلبات وظيفته. وينشأ عن هذا الشخصيص الحاجة إلى التخيير ضرورة، «فما ينبغي أن تجرى الأمور على ما تصب دليماً»^(٩)، وهو تغيير في نمط التحصيل، العلم لا يبلغ إلا بعد الجهد في طلبه واحتمال العناء في تحصيله^(١٠)؛ وهذا يعنى ضرورة العزوف والكف عن «المعارف الجاهزة»، وكان شهرياد تقول له: لا قصص بعد اليوم، وملكك أن تدل إلى أرض الواقع تعاني على أدبها جهد الامتلاء بالقدرة.

وتدخل به إلى الخرفة وكانت قد بدأت له فيها احتفالاً ترقص له فيه رقصيات رالمات بارعات، على لسمات تسمح ولا ترى ألوانها، تملأ جو المكان ولا يحدد لها مصدر تأتي منه أو تنتهي تنتهي إليه. وأياً ما كانت تقنية الأداء في هذا الأمر أو الميلة في عمله، فإن الهدف الرمزي هو تعريد الملك على الانتباه إلى الواقع خارج ذاته، وفي عملية توسيع لهذا الواقع تفتل حوائط الغرفة وسقفها، ويصبح المكان روضة فسيحة تكفلها بحيرة من جميع أنهارها إلا ولحداً، وفيها تسبح مركبات من زوارق على منها فنية وفقيات قد امتطوا بالحياة وامتلات بهم الحياة؛ قالت له شهرياد عديم إنهم من نسوا من بطشه. لم يخلق مجرى البحيرة ويصيق عن نهر قد تقاربت حافته، وقد نبئت على الصنفين كتيهما أشجار ضخام ذرات فروع طروق ثبئت عليها طير خضر تروح بالغناء أو تغنى بالروح، وقد صمما جميعاً بؤس وبأس،

خالصة لهم من دون الرعية؟ (١٤).

الخصائص

الاستايطيقية

للأسلوب

أما عن الأسلوب فهو أية من آيات
البیان المرعى، تلمس فيه الجمال صورا
فنية تدرى القدرة على التخييل وتشكيل
الإحساس وصيغه بلون العاطفة المطلوبة،
وتتمس فيه الجلال من خلال قدرة اللغة -
عند طه حسين - على التخصيص Per-
sonification والتجسيم Embodi-
ment، فأنت - مع هذه اللغة - تجد
خطاباً يحرك فيه كل الحواس: تدرى
وتسمع وتلمس وتشم وتذوق، بل لقد بلغ
تمكن طه حسين من أدراكه للفظية حداً
جعله يطوع اللغة - وهي من أدوات الفنون
الزمانية Temporal Arts - بحيث
تكتسب على يديه بعداً مكانياً، Spatial
Dimension، يكلفه إلى حد يجاوز به
القول بأن اللغة تخلق في القارئ الشعور
بالمكان. إنك - في أحلام شهرزادة -
واجد نوعاً فريداً من «العمار اللغوية» أو
«العمارة اللغوية» - linguistic Archi-
tecture مما أتاح لهذا العمل أن يشارك
في التعبير عن الجليل The Sublime -
وهو موضوع التعبير في الفنون المكانية
Spatial Arts إلى جانب أصلاته في
التعبير عن الجميل The Beautiful. وقد
اعتمد طه حسين في بناء الأسلوب - في
هذا العمل - على عدد من المقومات، لعل

من أهمها ما يلي:

أولاً:

على مستوى

اللفظ:

- ١ - الجرس للنظي المرحى.
- ٢ - المزاجية اللفظية.
- ٣ - للتوزيع الجمالي للمفردات.

ثانياً: على مستوى العبارة:

- ١ - البناء الدلالي.
- ٢ - البناء الجمالي.

ثالثاً:

على مستوى

الصورة الفنية:

- ١ - للتخصيص والتجسيم.
 - ٢ - تكليف الوصف وتلاحقه.
 - ٣ - للتمثيل والتركيب.
 - ٤ - للتوزيع المتوازن للصور اللفظية
وخلق الإحساس بالمكان.
- وفيما يلي كلمة نشرح بها مجمل كل
واحدة من الخصائص السابقة:

أولاً:

على مستوى

اللفظ:

١ - الجرس

اللفظي الموحى:

يوظف طه حسين خاصة الجرس

الصوتي لفظ Timbre أو للألفاظ
توظيفاً تصويرياً رائعاً، فكان الألفاظ لم
تعد كلمات بل «مؤثرات صوتية»
مصاحبة للدراما الأحداث كمصاحبة
الموسيقى للتصويرية لما في الأعمال
الدرامية التي تقدمها الإذاعة المسبوعة أو
المرئية أو السينما.

فها هو ذا يصف مشهد الغارة التي
شملت المدينة من كل أطرافها دفعة
واحدة، دبرها ملوك الجن مجتمعين على
الملكة التي تسكنها «فانته أبنة طهمان
أحد ملوك الجان تلك التي تأبث عليهم
خاطبين فجاءوها أهداء ضارين، فقد
جاء وصله هكذا: «إذا الأرض صيد، وإذا
البحر يكسهر، وإذا ظلمة قاتمة تريد أن
تأخذ المدينة من جميع أطرافها، وإذا
بسبب معركة متراكبة تظهر في السماء
مرملة في الجو بورقاً خاطفة وزهوباً
قاصفة» (١٥). إن الألفاظ التي عليها
العمل في بناء هذا الوصف هي ذات
خاصية تصويرية عالية، فاسمع موقع
لفظة «معد» تجد معه أنها اللفظة محاكية
للنفس الدالة عليه، وهو فعل جامع بين
الاحتلوم تسمع تكسراته مع الشاء،
والتهارير تسمع حركته في إمالة المياه
للمرم قبلها بالارتطام تسمع دويه مع
الدال لفاتمة. وأيضاً اسم لفظ «يكسهر»
فهو كلمة تستحضر إلى العين منظرًا
مخبراً يزكم الأنف برائحة ترابية، ولا
يترك الكاتب مع كلمة «الظلمة» بلا
وصف، بل هو يعمد إلى وصف الوصف
بما يكلفه ويوظف من قوامه، حتى تعود

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

زهمان . فإن تخفيف الطاء في «فطنة» إلى تاء في «فتنة» ينقل الروعة والتوقد والجمال من العقل إلى الشغل، ويذل على وحدة المدار الذي عليه يدور المعنى في اللغظتين مع تغاير جهة انصراف المعنى . وينشأ عن ذلك شعور بالجمال لا يرجع إلى مجرد المجانسة الصوتية

Alliteration الناشئة عن التصاقب، بل إلى المجانسة في المعنى والعلاقة الداخلية لوحدة المعنى بين الألفاظ، مما يعطي قوة للتشكيل الجمالي للغة .

ب . ونجد مثل ذلك في المزاجية بين «ارتعاشا» و «التأعاش» في وصف ملك الجن طهمان لحال رعيته من سماع نبأ إعلان الحرب، فضة بين اللغظتين جناس ناقص حيث حلت اللام في الثانية محل الراء في الأولى، وبين الراء واللام تصاقب أو تقارب صوتي، ولذلك دار المعنى في اللغظتين على أصل واحد هو الاضطراب الشديد، في الارتجاع يحل ضاهراً، وفي الانكساع يحل باطناً، اضطراب يظهر مع الراء ويبطن اللام . ألا تشعر - مع ذلك اللب بالحروف - أن التشكيل اللغوي صار «عزفاً بالكلمات»، وأن الجملة اللغوية صارت أقرب إلى الجملة الموسيقية وأن الحروف الهجائية صارت تلعب دور اللغيمات في السلم الموسيقي ؟ إن طه حصين يتحدث اللغة كوسيط مادي في تحديا يوسع به من إمكانيات هذا الوسط medium في التعبير، وهذا ما يميل بنا إلى الزعم بأن التشكيل

حركة متدرجة من المضعف إلى العف، ومن اللين إلى الشدة، فمن هفيف إلى فحيح، ومن صفير إلى زفير، فالإيراد هنا «ترتيب لدرجات الحوث» مطابق للوقع، وفي الانتقال الصوتي من «هف» إلى «فح» محاكاة لمركبة الريح من الخفة إلى الشدة . ومن الصفير إلى الزفير يفتك التحول من جرس الصاد إلى نهذبات الزاي إلى زيادة كم التوتر في الحدوث، وهو توتر تستأنفه الزاي عن الصاد، ويضيف إليه الهمز قوة دفع تدفعه على عصف الحركة هنا عما كانت عليه هناك .

٢- المزاجية

بين الألفاظ:

ويمتاز الأسلوب عند طه حصين بالمزاجية بين الألفاظ، الأساس فيها «الحروف المتصاقبة»، وهي تلك الحروف المتقاربة أو المتشابهة من حيث النطق كالتقاف والكاف، والشاء والفاء، والشاء والطاء، والسين والصاد، والذال والضاد . والمزاجية بين لغظتين - على هذا الأساس - من شأنها خلق تواقع جمالي في السبك اللغوي، كما أنها تفسر الأذن على مطالعة شبكة العلاقات الداخلية لبنية المعنى بين الألفاظ، ورد كثيرتها إلى وحدة يكون عليها مدار المعنى في الألفاظ . من ذلك:

أ - المزاجية بين «فطنة» و «فتنة» عدد وصفه لفاتكة بنت ملك الجان طهمان ابن

العبرة الوصفية جرمًا ثقبلاً وثلث على النفس بوطائه، فالظلمة قاتمة، والسحب متراكمة متراكبة، فذل ذلك على احتشادها وسحبها طبقات تطوون طبقات، فتولد مع تتابع لغظتي «التركام، و «التراكب» إحساس أو شعور عميق بالوطأة والزوج والقتل . ثم تدمجنا لفتنا «ضاطف» و «قاصف» في وصف البرق والزند، فعميش السرعة مع الضجة . ثم إن القارئ لتجارية كلها يشعر معها بسرعة الحركة فهي عبارة خالية من التكرار، بل هي نبضات انتقالية سريعة، تتناثر فيها ألوان المرفق مسوداء كداه في جهة، مومضة شهباء في أخرى، مع وجود خلفية من الضجيج والاضطراب والازدحام .. لم يعد الأمر كتابة بل رسماً بالكلمات .

وثمة تأثير صوتي آخر رائع يرد مع وصف طه حصين لمركبة الرياح الثائرة الهوجاء التي كانت تهب على مدينة الملك طهمان كجزء من أجناد أهدائه من مغرله الجان تريد أن تستباح المدينة اجتياحاً، فهي «لهيا أحياناً كهفيف الأعصان، وأحياناً أخرى فحيح كفحيح الحيات، وأحياناً أخرى صفير مخيف، وأحياناً أخرى زفير مزعج» (١٦) .

هذا الوصف يقوم على رباع من الصفات، فالريح موصوف صوتياً بالهفيف ثم بالفحيح ثم بالصفير فبالزفير، وقد راعى الكاتب في إيرادها التدرج في الشدة، فحركة الريح - في المبدئية -

الجمالى للغة كان هدفاً أساسياً فى أعمال
طه حسين الفنية، وليست المضامين -
 فى هذه الأعمال - فى قوّة التشكيك
 الجمالى للغة، ويشهد على ذلك إحساس
 القارئ الجيد لهذه الأعمال بتفوق التشكيل
 الجمالى للغة فى العمل الفنى على
 مضمونه عند **طه حسين** .

ومن نماذج المزاجية للجمالية أيضاً،
 تلك المزاجية التى تذكر لديه بين
 «الروع» و «الروعة»، فالروع هو اضطراب
 النفس بغفوة تفالطه دهشة، أما الروعة
 فهى اضطراب النفس بإعجاب تفالطه
 دهشة فالروع خوف مدهش، والروعة
 إعجاب مدهش، والفارق الدخري -
 الظاهري - بين اللفظين هو أن «الروع»
 على التذكير وأن «الروعة»، على التأنيث،
 وكأن غلظة الذكر وصلابته وقسوة
 الطبع فيه استقامت مع استجلاب الخوف
 والغشية والرهبة، فلما حلت ناء التأنيث
 صرفت عن اللفظ خشونة الذكر وتجهمه
 فانصرف اللفظ عن معنى الخوف،
 وانصب مع علامة التأنيث فى حال من
 الإعجاب تطرب لها النفس وتبهج. ألا
 يشهد ذلك مؤكداً على أن جماليات العمل
 الفنى عند **طه حسين** تنبع من التشكيل
 اللغوى وليس من المضمون الفكرى؟

٣ - التوزيع

الجمالى للمفردات:

ونلاحظ فى البدء اللغوى عند **طه**
حسين اهتماماً كبيراً بحسن توزيع
 المفردات والحروف فى الصياغة اللغوية،

وكانها قصصون فى يد صانع ماهر
 يرصع بها فى توازن جمالى وديع،
 وتحول معه الأداء اللغوى إلى إيقاع
 منضبط يحملك على حب قراءتك للنص
 فى القالب الذى أراده الكاتب تماماً. فمن
 ذلك مثلاً:

أ - فى وصفه للتكوين النفسى لفاتنة -
 بنت ملك الجان - يقول: «لا تؤمن
 بأحد ولا تطمئن لأحد ولا تستريح إلى
 أحد» (١٧) .. أرايت إلى التوزيع
 الجمالى لحروف الجر - الباء واللام
 والى - مع كلمة «أحد» واستمع إلى
 الإيقاع الذى يوقعه اقتتران حروف
 الجر مع اللفظة نفسها فى الجملة بما
 يودى إلى تحديد وتنظيم العلاقات
 لدخل الجملة الواحدة، وهى علاقات
 يؤسس عليها «معمار اللغوى» ..
 ونجده يكرر هذا التوقيع أو التوزيع
 الجمالى لحروف الجر مع تثبيت
 ضمير المفرد الغالب، حين يقول:
 «رفيقة به بأسمة له مطيلة النظر
 إليه» (١٨) .

ب - وإذا كان التوزيع الجمالى للمفردات
 فى النموذج السابق يعتمد على تكوين
 «الثابت والمتغير» لخلق إيقاع موسيقى
 فى الصياغة، فتمه تكوين آخر للتوزيع
 الجمالى للمفردات فى أسلوب **طه**
حسين الأدبى يمكن أن تصفه بأنه
 تكوين «التوزيع المتناسب للملاقات» ..
 لقد رأنا نتحدث به **شهرزاد** إلى
شهرزاد فى ردحا على سؤاله لها

«من أنت؟»، فنقول: «أنا أمك حين
 تحتاج إلى حنان الأم، وأنا أختك حين
 تحتاج إلى سرورة الأخت، وأنا ابنتك
 حين تحتاج إلى بر البنت، وأنا زوجك
 حين تحتاج إلى عطف الزوج، وأنا
 خليلتك حين تحتاج إلى مرح
 الخيلة» (١٩) .. أرايت إلى هذا «التفريد»
 «الاختصاص»، إنها عبارة تنظم عالم
 الوجدان كله، وترجع بكل عاطفة إلى
 جهة الاختصاص فيها فى صورة
 مصادلات جزلة: «الأم - حنان ..
 الأخت - سرورة .. الابنة - بر ..
 الزوجة - عطف .. الخيلة - مرح ..
 إنها «صبارة خريطة» - Phrase
 Map توزعت عليها المفردات توزيعاً
 جمالياً يرجع إلى توازن العلاقات
 توازياً نسبياً، وهنا نجد أن «الشكل
 الجمالى» قد تحول إلى «مضمون» أو -
 ولعل هذا هو الأدىق - لقد أصبح الشكل
 الجمالى مضموناً لذاته، ذلك لأن
 العلاقات الصائبة لتوزيع المفردات -
 وهى «الشكل» - هى أيضاً مضمون
 العبارة. لقد بدأنا بذلك ندرِك أن اللغة
 عند **طه حسين** قد كانت تمثل فى
 العمل الأدبى «الشكل» و«المضمون»
 جميعاً، فهو يصنع باللغة «شكلاً»
 ويصوغ موضوعاً أو مضموناً فى البنية
 اللغوية.

ج - وثمة للتوزيع الجمالى للمفردات
 تكوين ثالث عند **طه حسين** هو -
 هذه المرة - «التناسب» فى هذا التكوين
 يتم للتوزيع على أساس تناسب

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

القارئ، أو إدراكه. فهو عندما يصف دخول شهرهار في النوم من حيث لا يدري، فإنه يدل على ذلك بمباراة تقول: «لم يكد يطمئن في مجلسه حتى غاب عن نفسه أو غابت عنه نفسه» (٢١)، إن هذا التردد في تحديد فاعل بعينه لفاعل بعينه، كاف في الدلالة على غياب رصد الوعي للموقف حال حدوثه، وهو ما يحدث لكل من غشبه النوم فلا يدري أجاءه النوم هاجماً عليه أم أن النقص سعت إليه ؟ بدأ أنت لا تقرأ عن نوم أتى لا تعرف كيف، بل تمشي بحران النوم وخدر النعاس.

وفي موضع آخر يتتبع طه حسين شهرهار الملك وقد خرج من القصر إلى حديقة القصر المترامية الأطراف يروم منها موضعاً بعينه، فهو يمشي «حتى إذا بلغ من جنحه مكاناً بعينه انحرف إلى شماله فمضى في ممر ضيق ضئيل تصف به من جانبيه أشجار ضخام في الفضاء طوال في السماء، قد تضامت غصونها واختلطت أوراقها حتى انعقد منها سقف كثيف لا ينفذ منه ضوء الشمس إلا متقبلاً هزلاً بعد مشقة شاقة وجهه جهيد. والملك بمعنى أمامه في هذا الممر الضيق كأنه الدفق، حتى إذا مشى غير قليل انفرجت هذه الشجرات الملانة المتكاثفة قليلاً قليلاً حتى جفت بينها مكاناً فسبحاً قد فرش بالعشب المتكاثف وقامت في أطرافه نجوم وأزهار لا تفت بهذه الأشجار الضخام الطوال كأنها تحصى بضخامتها وطولها من العاديات، هناك وقف الملك

الجموح كالقطرة «حركة تلقائية، والمشارك بين «الاستبداد والقانون» هو أن يكون الاستبداد كالقانون، قاعدة مشروعة، هذا يضع للقارئ يده على ثلاثة معادلات جديدة هي: «الشذوذ أصل، وهذا يساوي أن يكون الانحراف عن الأصل أصلاً. والجموح تلقائية، وهذا يساوي أن يكون الخروج على التلقائية تلقائية.. والاستبداد قاعدة مشروعة، وهذا يساوي أن يكون نقض المشروع مشروعاً. لقد خجلت في عقل القارئ الأسس المنطقية والسيكولوجية للتناسب بين ألفاظ العبارة حين أدرك ما يحققه هذا التناسب من إبراز للتناقض في الملوك وتعارض الواقع مع الحقائق. وبذلك تكون عملية تشكيل ماهية التعبير وروحه ثم العمل على إبراز ذلك كله شركة بين الكاتب والقارئ، تبدأ مع إبداع الكاتب، وتكمل مع إبداع القارئ... ألم نقل إن الخلق إبداع ثان؟!!

ثانياً .

على مستوى

العبارة:

١ - البناء

الدلالي :

ويروى طه حسين في بذلك للعبارة أن تكون دالة indicative على الحالة أو التحال المقصود إبلاغها لوعي

المفردات النظم بين المفردة والأخرى لوجود عامل مشترك منمعي هو الأساس في وجود هذا التناسب، والكاتب لا يفتصح عن هذا المشترك المنمعي المصنوع للتناسب، فويدي ذلك بالقارئ إلى التفكير في منطق البناء اللغوي، والعمل على استكناه ما هو منمعي في البناء، ومضى وصل إلى الكلف المعقول عن ذلك أحسن - إلى جانب غبطة الاكتشاف - غبطة مشاركة الكاتب فكره وإبداعه، فيحقق طه حسين بهذا التنكيب الكيفية التي يكن بها الخلق الذي إبداعاً ثانياً RE-Creation. وتروى تزدج هذا التنكيب في العبارة التي يجريها طه حسين على لسان طهمان ملك الجان وهو يصف لابنته «فائنة» التنكيب النفسي للملك الذين لا يقومون للرعية وزناً ولا يحسبون لها حساباً.. يقول «أصبح الشذوذ لنا طبيعة، والجموح لنا فطرة، والاستبداد بالحياة والأحياء لنا قانوناً» (٢٢). إن هذه العبارة لا تستقيم في إدراك القارئ ونوقه بغير بيان التناسب بين: «الشذوذ والطبيعة» و«الجموح والفطرة»، و«الاستبداد والقانون»... ما هو العامل المشترك المحقق للتناسب بين كل الطرفين في الأزواج الثلاثة السابقة؟ فإن قدر لمقل القارئ أن يهتدي إلى أن المشترك بين «الشذوذ والطبيعة» هو أن يكون الشذوذ كالتبيعة «أصلاً، والمشارك بين «الجموح والفطرة» هو أن يكون

فأطال الوقوف، وتنفس هذا الهواء العذب الرطب فأطال التنفس، ثم جلس على الأرض متهاكاً متفائلاً، (٢٢).

إن هذه العبارة - من أولها إلى آخرها - لا تصف ظاهراً المكان، لكنها تصف باطن الحال النفسية للسائر في المكان، إذ ندرك ذلك من البنية الدلالية للمبارة وقرائن هذه البنية، فما إن بعلمنا للكاتب أن نهبوم المكان وأزهاره - تصمى - بضخامة الأشجار وطولها من عاديات، حتى تكون لنا من ذلك دلالة على أن الملك لم يكن يروم من المكان منتجماً بل ملجأً وملأناً، وهذا لا يكون إلا من كريت ذاته وإنزعجت نفسه، فدل ذلك على أن «الضيعة» لم تكن في المكان بل في النفس، وأن الظلمة لم تكن حالة بالمكان بل قسارة في النفس، وأن «الشبابك والاختلاط» لم يكونا في أعصاب وأوراق بل في خواطر وأفكار. ويتسمج هذا كله مع ما أتاه الملك من جذب لنفس طويل ووقوف طويل ثم تهالك مشقل إلى الأرض. إن مبعث القوة والجمال في هذه البنية الدلالية قائم في دلالة «المباشر» على «غير المباشر»، و«الظاهر» على «الباطن»، و«المادى» على «المعنوى»، و«الطبيعى» على «النفسى».

وفي وصفه للريح المغيرة على مدينة الملك طهمان يذكر درجات الشدة في هبوبها بالاستدلال على ذلك من أصواتها، «فلها أحياناً هفيف كهفيف الأعصان، وأحياناً أخرى فحيح كفحيح الحيات وأحياناً أخرى صفير مخيف،

وأحياناً أخرى زفير مزعج، (٢٣) فوجه الإبداع الدلالي هنا هو أنه جعل الاستدلال على حركة الرياح كله سمعياً (هفيف - فحيح - صفير - زفير) فدل بذلك على توارى المراقب وقاءً لنفسه من التعرض لدفعها الشديد واجتياحها السبود.

٢ - البناء

الجمالى:

تتفجر ينباع الجمال داخل البناء اللغوى للمبارة عند طه حسين بفعل ما يمكن وصفه بمنهج «المنظور» Per-pective في بناء العبارة. فبفضل هذا المنهج يتم بسط العبارة على أبعاد مختلفة - طولاً وعمقاً - وتنظيمها داخل هذه الأبعاد في توزيع متوازن يرسم به لوحة بدعية الألوان.

من ذلك وصفه لحال نفسية من الجيشان تحركت داخل شهر زاد فى موقف جمع بينهما وبين شهباز فى حديقة القصر كان فيه شهباز جاثياً أمامها ويدها فوق رأسه، «لكنها لا تثبت أن تستحيل إلى حدان خالص، وإذا هى تميل إليه مترققة فتضع على جبهته قبلة حولة حارة طويلة. ولو أنها تحدثت فى تلك اللحظة لأخس شهباز فى صونها تهجد المبررات التى تريد أن كدفع من الميؤن، ولكن الإرادة القوية تسكها فيظهر أثر هذا الصراع فى الصوت المحكس والألفاظ التى لا تبين» (٢٤). إن شهر زاد قد جاشت نفسها بالحدان، دل

عليه النظر المتروك والتبعية المتصلة، هكذا تكون الصورة قد بدأت من البعد الطولى - من أعلى إلى أسفل - لتستقر عند نقطة سواء تجمع الطرفين على سعيد واحد - فيظهر للصورة بعدها المرضى - ثم يعمد الكاتب إلى إرخال «البعد الثالث» - العمق - إلى هذه التوحة، فيجعل مدخله إلى هذا البعد الثالث ذلك الصوت الذى لو ظهر لظهر متهدجاً متكمراً فى ألفاظ لا تبين، فإذا بذلك الظاهر يتم عن صراع باطن بين دموع تريد أن تطفئ وإرادة تسكها عن ذلك كبرياء. بذلك يكون «المنظور» قد تعمق، وحل فى الصورة البعد الثالث بفصل شئ من التحليل والتفصيل والتأصيل. إن القارئ لم يعد يرى من الوصف صورة مسطحة، إذ عندما جمع الكاتب بين الوصف والتحليل أضاف إلى المسطح صمماً يدخل به القارئ فى الصورة حاسماً شاعراً مشاركاً فى الإحساس والشعور. لقد انتقلت البنية النفسية بالقارئ من «الصوت» إلى «الصورة»، ومن «اللفظ» إلى «المشاركة» فتفجر داخله ينباع الإحساس بالجمال.

ثالثاً ..

على مستوى

الصورة الفنية

١ - التشخيص

والتجسيم:

لقد لعبت الصور الفنية - فى هذا النص - دوراً لا يستهان به فى بعث

أنوثه الإبداع وإبداع الأنوثة

تصطبغ أمواجه اصطفاً لا عهد لأحد به، وترتفع إلى السحاب فتحصل به لا يدري أبلغته لأنها ارتفعت حتى انتهت إليه، أم بلغتها لأنه انخفض حتى انتهى إليها، أم سمعت هي في السماء ما وسعها الصعود وهبط هو إلى الماء ما وسعها الهبوط حتى التقت السماء والماء شر لقاء (٢٩)، إنه يتعقب حركة صاخبة مضطربة، في جوف نفس مضطرب فقد فيه الرعي القدرة على التحديد الدقيق. وقد عكس الكاتب ذلك كله في إيراد الحركة في عدد من الصور الوصفية المتتالية Successive والمتراجمة Re- versionary، فهو يرصد ارتفاع الأمواج عالياً واتصالها بسحاب السماء، لكنه يتراجع عن القطع بارتفاع المرج إلى أعلى فيعبد بدا إلى حركة هبوط السحاب إلى أسفل وانتهاه إلى الماء، ثم يلحقه الشك في أمر الهبوط كما لحقه في أمر الارتفاع، فيهبج الصورة بالمركتين معاً صعوداً وهبوطاً معاً، فهو من تعبمه للحركة - مرة مع الصعود دون الهبوط، ومرة مع الهبوط دون الصعود - قد حقق الشعور بالحركة. وفي التراجع والتردد في تقرير جهة الحركة، دل على تذبذب الإدراك واضطرابه، ثم راح يجمع إلى اضطراب الإدراك اضطراب الوجود الخارجى وتصادم الحركة فيه. فخركت الصورة كلها أمام القارئ في اضطراب كأنه يشهده ويتابعه حياً لأماته.

٣ - التحليل

والتركيب :

انراً له كيف يصور لك حال البقطة

المباغنة المذمورة لشهريار عقب طائف ألم به يحرضه على الاستيلاء. إذ يعتمد طه حسين هذا على «تحليل» عناصر الموقف قبل أن يؤسس على هذا التحليل نتيجة هي «تركيب» Synthesis أما جلل وجمع لما فكك. فها هو ذا شهريار يفريق من نومه مذموراً، «وجعل يسمع لعله يجد ذلك الصوت الذي أيقظه فلم يسمع شيئاً وجعل يمد يده عن يمين ويمد يده عن شمال ليتبين، أينكر من مضجعه شيئاً فلم يذكر شيئاً، ثم استوى جالساً في سريره، وجعل يدير رأسه عن يمين وعن شمال، ويمد بصره في الظلمة المتكاثفة من حوله كما يمد سمعه في الصمت المتعقد في غرفته، فلا يقع بصره على شيء، ولا ينتهي سمعه إلى شيء، ولا تصل نفسه إلى شيء. فلم يشك في أن طائفاً قد ألم به أثناء النوم (٣٠)». لقد حال طه حسين - في هذه الصورة - عناصر الموقف الإدراكي لمن أفزعه عن نومه أمر من الأمور وقام يستجليه شيئاً فشيئاً بحسب ترتيب حركة الحواس ويقظتها فيه، مع مراعاة خضوع هذا للترتيب لغتور للتنبه في البداية ثم حركته نحو النشاط التدريجي، فمن تسمع دون حراك، إلى تلمس محدود الحركة باليدين، إلى استواء في المكان يعض مستوى التنبه للقادر على الجمع بين أكثر من حاسة في الموقف الإدراكي حيث التعاون بين السمع والبصر، ثم القدرة على تدوير الإدراك الواحد وترقيته من

تسمع إلى سَمْع، حتى يتنقل الموقف الإدراكي ذاته من شك إلى يقين. إن مثل هذا التحليل يبسر عملية خلق «مركب شعوري» Feeling Compound من شأنه تحويل للقراءة إلى رؤية Vision أو تحويل الصيغة اللغوية إلى صورة مرئية، أو تحويل المقروء إلى حياة ملموسة.

٤ - التوزيع

الموازن

لصور الفنية

وخلق الشعور بالمكان.

ويقدم لنا طه حسين استخداماً «هندسياً» Geometrical لتوزيع الصور الفنية توزيعاً متوازناً يعتمد به إلى خلق الشعور بالمكان في وعي القارئ فطه حسين يوزع الصور الفنية لعناصر مشهد مكاني واحد توزيعاً يحدد به «إحداثيات المكان» Coordinates تصديقاً هندسياً يزرع في وعي القارئ الشعور بهذا المكان. فعندما يأتي إلى وصف مشهد البداية لما أنت به الحسب بين ملوك الجان من مشهد رهيب تبخل له وجه المكان، راح يقول: «قد زلزلت الأرض زلازلها (إحداثيات أرضية ثابتة)، ولبست السماء أشعث ثوب رآه سكان الأرض والجر (=إحداثيات فراغية). فالظلام يتكاثف، والسحاب يتراكم ويتدافع (صورة المكان في الإحداثيات الفراغية)، والبرق يغمر المدينة بنوء مخيف لا يكاد ينصب عليها

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

مُصورٍ يتابع فيه القارئ الحركات والسمكات، وهو إنما يصنع ذلك من خلال تكليف الأوصاف أو تكافئها وتلاحقها في تتابع يرصد الفعل في تفسيراته وحركاته، ومن شأن هذا التلاحق الوصفي أن يخلق في القارئ الشعور بالحركة والتطور والنمو. وكل هذا وأمثاله يوسع من قدرات «الوسيط الفني» Ar-tistic Medium الذي هو - هذا - اللغة والفلاطنة.

من ذلك - مثلاً - تتابع الوصف وتكلفه على رصد موقف واحد راح فيه شهريار يستقبل الطبيعة وعناصرها بتفاؤل واسبقشار، وإذا هو يفتح صدره للسميم المنب، وعينه للضوء المشرق، وسمعه للأصوات التي يفتحي بها الفضاء للريض،^(٢٨) فإن هذا التلاحق الوصفي يُكسب القارئ شعوراً بحراك الموقف بين صدر يمتلئ هواءً وعين تستقبل ضياءً ولذن تصفى إلى أصوات. وإلى جانب هذا الشعور بالحركة الفيزيائية ثمة شعور آخر بالحركة النفسية؛ وهي حركة تنتقل بين ذات تخط في جوارح وتشرى فيها واحدة في إثر أخرى؛ فمُعذبة مع الهواء تخط في الصدر، وإشراق مع الضوء يألق في العين، ونغم مع الأصوات تصلى به الأذن.

ثم تعالى إلى الصورة الوصفية التي يقدمها عن اضطراب البحر بأموجه، وعن حال الاضطراب الشديد الذي عمه عندما اندلعت الحرب فيه بين ملوك الجن: «والبحر من بعيد هائج مانع.

الراغبون في السكر، يظنون أنها متجدد أجسادهم وتطفئ ما في أحشائهم من لهب، ولكنهم لا يتجرعون كؤوسها حتى تزداد أجسادهم احتراقاً، ويزداد اللهب في أجوافهم تنظفاً واضطراباً»^(٢٩)، لقد صار القارئ مؤهلاً أن يشعر - من هذا التشبيه - بحر نفس شهريار، وكأن الحر يسكن نفسه هو، فيمش «المعلم» بعقله وحسه جميعاً.

ومن أجمل الصور الفنية التي شَخَصَ بها طه حسين معنوياً في صورة مادية، وصنفه - أول قَلِّ تفسيره - «سديم الليل، فيقول: «أخذ ضوء الشمس يمتنع شيئاً فشيئاً، وكان النهار أحس برْد الموت يمتشي فيه، فجعل يرتدى من الظلمة محطفاً فاحماً قائماً ثقيلًا»^(٣٠) فالصورة هنا - كما يقول البلاغيون - «استعارة مكنية، حيث شبه الكاتب الليل بإنسان أحس برْدًا قليل محطفاً أسود ثقيلًا، وحذف التشبيه به وأتى بلازم أساسي من لوازمه محطفاً في الإحساس واللبس، استعارة مكنية، فالأصل في الليل أنه نهار تسرب البرد إلى أوصاله فتدثر برداه قائم ثقيل. وهي صورة حسية نقلت إلى الوعي الشعور بالبرودة والحكة والثلث جميعاً.

٢ - تكثيف

الوصف

وتلاحقه:

عمد طه حسين إلى نهج في الوصف جعله يترى ويتتابع كأنه شريط

الحياة في هذا العمل حتى أصبح القارئ له «معاني» يشعر بأنه في قلب الحدث يتنقاه من «الداخل»، فمن خلال الصور الفنية راح طه حسين يدفع بالأحداث والأفكار إلى كل ملكات القارئ وحواسه، فيتلقها وجوباً حياً يشعره في داخله وكأنه «وجوده الحي». كان منهج طه حسين في هذا الأمر أن يبدأ بدفع الفكرة مجردة إلى عقل قارئه، ثم يكسوها لحمًا ثم يدفع فيها حياة فإذا الفكرة قد أصبحت وجوباً حياً يملأ على القارئ حواسه؛ فتكون الفكرة - بذلك - قد اصططت بالوجودين العقلي والحسي امتلئتيها، فيزداد من ذلك إحساساً بها ومعاناة لها، فتزداد الخبرة الجمالية في العقل عصفًا Profundity وشرأ Richness وحدة Tensity، فترقى وتوغل به في عالم العمل الفني حتى يصل منه في الشعور محل عالم الواقع، حتى إذا ما فصل عنه راجعاً إلى واقعة كان له من ذلك «ميلاد جديد، لا يقوى على الإنثاب به إلا إبداع فني حقيقي أصيل.

من ذلك - مثلاً - أنه عندما أراد أن يوقنا على انطباع شهريار أو مشاعره تجاه القصص الدائم في أحلام شهر زاد فإنه يبدأ - أولاً - بتجريد الانطباع ودفعه إلى العقل: «هذا القصص الدائم لا يقع له غلة ولا يشفى له صدى»^(٣١) ثم يروح يبحث الحياة في التجريد، ويدعو به نحو التجسيد، حتى يهجم به على حس القارئ هجوماً؛ فهذا القصص الدائم «أشبه شيء بهذه الأشربة الصادة التي يظن أنها إليها

أنوتة الإبداع وإبداع الأنوتة

حتى ينقش عنها (- صورة للمكان في الإحداثية الأرضية). والرعذ يتجاوب في الجور بأصوات متحدة كأنها أصوات الجبال (- مادة لملء الفراغ بين الإحداثية العليا والإحداثية الدنيا)، والبحر من بعيد هائج مائج (- إحدائية صق) تصطبغ أمواجه اصطفاً لا عهد لأحد به، (٣١) .. سماء من فوق، وأرض من تحت، وبحر في العمق، وهواء يتخلل فضاء المكان حاملاً هزيم الرعد .. والسماء تمل على الأرض بوجه جهم اسودت به السحب وأظلم منه الضوء، وأرض تولتها رجة ما عادت تعرف معها استقراراً، وروق تخيف المكان بضو رهيب كأنه وميض الانفجار، يحدد رهبه للمكان بصريا، وروعده تصوم في فضاء المكان تحدد الزهبة سمعياً، وبحر تثير به أمواجه وتغور، وتكثف المكان من العميق، وجعل للاضطراب (منظوراً) في المكان. ويأخذ القارئ في القراءة وكأنه أخذ في البناء بالكلمات مكاناً يكتنف وعيه ويشق منه وجدانه، فيبهرت في جذباته، عن مخرج.

الحوار

لا نستطيع القول مطمئنين بأن الحوار قد لعب دوراً أساسياً في البنية الدرامية للعمل. صحيح أنه كان يتنوع شكلاً وحبساً بما يناسب العناصر النفسية والفكرية للموقف وطبيعة مرانته الأطراف الداخلة فيه، مع تأثره بالزمان

والمكان الملايين له. فحديث الولد إلى ابنه وهو يعظها وينصرتها بالأمر من حولها، ينساب ملهاً في إطلالة محببة تنفع إليها شجون الولد وحنانه ودفق وجدانه؛ فهو استرسال يولق مقتضى الحال.

ومع ذلك فإن المدقق يتحقق من عدم ميل طه حسين إلى الحوار (الديالوج) كل للبول، وعدم احتفاله به كل الاحتفال. فقد كان ميله إلى المونولوج أكثر من ميله إلى الديالوج؛ ففي المونولوج كان يجد فرصة أكبر للتحليل والتعليل والشرح والطرح؛ وفي المونولوج كان يجد مجالاً واسعاً للشعائر الحر مع عالم اللغة والتشكيل الجمالي لها.

وإلى جانب احتفاله بالمونولوج كان له احتفال أعظم بالتعليق - Com-mentary؛ فقد كان طه حسين كثير التدخل في البناء الدرامي بالتعليقات المسهبة والتحققات المطلوبة. صحيح أن هذه التعليقات وتلك للتعقيبات كانت أرضاً خصبة لنبات القول الجميل، وإدياً راح ينثر فيه أزهار اللغة وينسقيها في تشكيلات جمالية بديمة الأوان... غير أن هذا كان يحدث دائماً على حساب أمرين: الأول: - إسقاط المضمون في العمل الفني لحساب الشكل، والتخلص من الموضوع لحساب اللغة، وبالكشف من الفكرة لحساب التعبير.

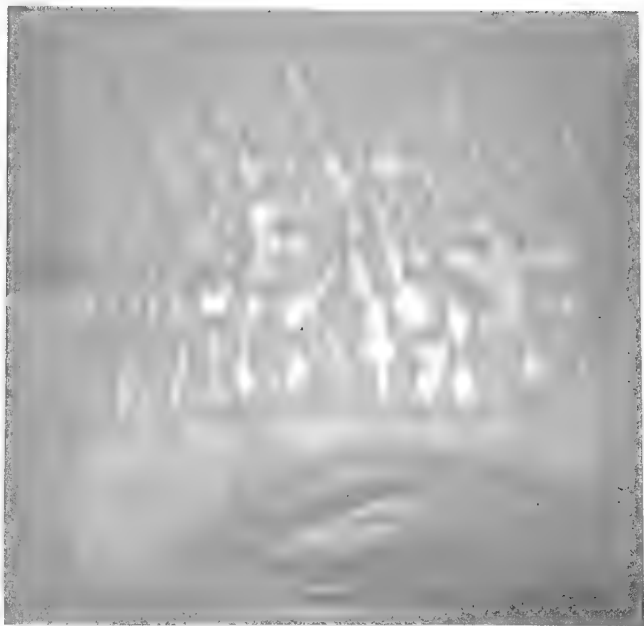
والثاني: - التوجيه المباشر من جانب الكاتب للبناء الدرامية؛ فأنت تجد الكاتب عند كل حديث من الأحداث في العمل، يراه لك ويملئ عليه إتجاهه، ويصفه بذاتيته؛ فلا هو يترك الحدث لطبيعته، ولا هو يتركك مع الحدث في لقاء مباشر بلا واسطة من الكاتب، وهو بعدم ترك الحدث لطبيعته يدور بالبناء الدرامي في العمل إلى «ألمة» غير مستحبة تقذح في البناء الدرامي. وهو بعدم ترك القارئ مع الحدث في لقاء مباشر بلا توسط من الكاتب، يخلق شعوراً لدى القارئ بوصاية الكاتب على عقله وفهمه، وهي وصاية إن جازت في التقنين المباشر. مجازة أو مقالا - فإنها مضجرة في العمل الدرامي. وهذا يميل بنا إلى القول بأن طه حسين كان يكتب الرواية بروح المقال أو المحاضرة، وهو أمر مستوقع تماماً من كل روائي يكتب محتفلاً باللغة أكثر من احتفاله بأى شيء آخر.

وقد ترتب على ذلك كله توارى الحوار الحقيقي في العمل الدرامي عند طه حسين. ومع هذا التوارى - وحول المونولوج والتعليق محل الحوار - يصبح الشكل أهم من المضمون، وتحدد - بالتالي - القيمة الأدبية للعمل بجماليات الشكل وحده وقدره الكاتب على تطويع الوسيط الفني. وهو هذا اللغة - لهذا الشكل أو التشكيل الجمالي - لذلك تبقى روايات طه حسين ذات قيمة لغوية في العمل الأول ■

الهوامش :

- (١) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣.
- (٢) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٢٧.
- (٣) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٢٩.
- (٤) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣١.
- (٥) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣٧.
- (٦) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٥١.
- (٧) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٥٧.
- (٨) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٥٢.
- (٩) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٥٣.
- (١٠) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٥٣.
- (١١) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٨٩.
- (١٢) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٩١.
- (١٣) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٨٩.
- (١٤) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٩٨.
- (١٥) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٦٥.
- (١٦) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٦٧.
- (١٧) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥١٨.
- (١٨) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣٤.
- (١٩) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣١.
- (٢٠) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٤٤.
- (٢١) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥١٥.
- (٢٢) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣٣.
- (٢٣) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٦٧.
- (٢٤) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣٤.
- (٢٥) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣١.
- (٢٦) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣١.
- (٢٧) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٧٥.
- (٢٨) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٣٧.
- (٢٩) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٦٦.
- (٣٠) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥١٣.
- (٣١) د. طه حسين: أعلام شهزاد. ص٥٦٦.

سقط سهوا اسم الدكتورة مريدى النحاس من صدر مقالاتها
«اكتشاف وجه مصر فى عدد شادى عيد السلام (ديسمبر الماضى)»
واسم المترجمة أروى صالح من المقالات المنشورة فى محور :
«خارج الحدود» . ونأسف لهذا الخطأ غير المقصود.



لوحة للفنان : أحمد إيزيد

المراجعات

١٣٤ التراث وروح العصر « تجربة الصين »، شوقي جلال. ١٣٢ تغيرات خريطة

القوة العالمية « رؤية تاريخية مستقبلية »، عمر الفاروق. ١٠٤ نشأة العلم ، سمير

حنا صادق. ٦٠ البنيوية وفنائل الأدب، جوبانان كلر. ترجمة، السيد إمام.

٦٨ فلسفة الجسد: إدراك ما لا يمكن إدراكه، رمضان بسطاويسى محمد.

النشـر

هل تستطيع الصين في معرض سياستها الإصلاحية والاقتصادية أن تخرج من إطار الحيرة وتواجه التحدى العصرى؟

سؤال يطرحه الباحث في محاولة منه لاستقراء ملامح الفكر الصينى الحديث وربطها بتراث العقيدة الدينية الصينية.

فأنى توجهت ببصرك فى أنحاء الصين المترامية تقع عنك على كثر من الصغر مترامصة أو مدناثرة. تراها راسخة صامدة وقد ملأتها الثغوب. وتشعر أن هناك علاقة حميمة نافذة حقا بين هذه الكتل الصخرية وبين الإنسان الصينى بل والتاريخ أيضا. إنها رمز «الطار» روح الحكمة الصينية النافذة إلى الأعماق؛ أو قل إنها رمز للصين... الصين صامدة على مر العصور وعلى الرغم من الثغوب أو صبروف للدهر ومعن الزمان... ولكنها باقية راسخة... ولكن مرة أخرى، ليست قضية الوجود مجرد بقاء بل الوجود الفاعل المتفاعل، فالوجود فعل، أخذ وعطاء وارتفاع.

ساد الصين - حيناً من الدهر - إيمان بأنها نبع الحكمة، وخير الأمم، وأن

شعب الأرض الأخرى أحاجم إذ شاء لهم حظهم المائر أن حرّمهم للقدر نعمة لغة وحكمة وعقيدة الصين. ورسخ التراث على مدى القرون صورة متصخمة للذات تحولت إلى أسطورة، أو عقدة الكمال والاستعلاء، تموق حركة التاريخ وتصرف الجهد عن التحسين والتطوير... ومع الزمان تغير العالم من حول الصين.

الأزمة وجفاف منابع السلف

ثم وقعت الصدمة، وذهبت السكرة مع لقاء الغرب الطامع، وتبتهت الصين مع نهاية القرن الماضى إلى حقائق العصر... وأدركت أو عانت آلام الشعور بالتخلف، وأيقنت أن نبع الحكمة جف. إذ لم تعد الحكمة الموروثة عن السلف صالحة لمواجهة التحدى وبناء حضارة لها سيادة وشأن وقعالية، على نحو ما كان الحال فى ماضئها الزاهر للعريق. وبرزت أزمة التحول مجسدة فى عدد من الأسئلة أو القضايا :

ما هو الماضى ومدى سلطانه علينا؟ هل تفصل بين إنجاز العصر وروح العصر؟ إذا كانت روح العصر هى العلم

والتكنولوجيا [منهج تفكير ونظرية وتطبيق] سليل حرية الفكر، فهل نقبل الجانِب المادى من تطبيقات العلم متمثلاً فى إنتاج اقتصادى أو استهلاك سلعى ونسقط جوهر العلم: الفكر والمنهج وسلطان العقل الإنسانى، وحق العقل فى الفعل الحر فضلاً عن الحقائق والقيم الاجتماعية قريبة هذا العصر أو التطبيق العصرى؟ معنى هل هما وجهان لظاهرة واحدة أم يمكن الفصل بينهما؟ ثم لماذا كان الطفل، هل لأننا ابتعدنا عن حكمة السلف؟ إذن لماذا أخفقت حكمة السلف فى معالجة المشكلات ومواجهة العصر؟ وما هى علاقة الماضى بالحاضر فى حركة المجتمع نحو المستقبل؟ والماضى هنا هو الثقافة الاجتماعية الموروثة ودورها فى تمديد سلوك الناس وتوجهاتهم. هل الحل قطعية أم اتصال وكيف؟

ولا يزال المثقف الصينى، أو الثقافة الاجتماعية فى الصين، نهبا لهذه الأزمة والحيرة، فالمثقف الصينى حين يتحدث إليه عن عادات مجتمعه يقول: «هذا تقليد»؛ بمعنى أنه قديم بال ومرغوض. ويبدو فى ظاهر الأمر وكأنه تخلى عن التقليد، وأصبح «معاصراً» فى نظرنه

وروح العطر

تجربة الصين

شوقي جلال

وسلوكة وتناوله لأمر الحياة، وواقع الأمر أنه تقليدى فى كل هذه التواشى، وإنما فقط تخلى عن الميتافيزيقا ولا يزال لصيقا بالأنثروبولوجيا . أعنى أنه تخلى عن طقوس وشعائر تقليدية، وكف عن ذكر حكماء السلف، ولكنه ملازم لنهج السلف فى علاقات المجتمع والسلوك ومعالجة شئون الدنيا ومؤسساتها . إنه ثقافيا كما هو، يتعامل فى مجال السياسة مثلا مع السلطة على أنها الإمبراطور أو ابن السماء . ويصنع ويذعن حتى لا يفسد صفاء الطبيعة، أو يشوئى الهارمونى، ويخسر استقرار الذهن وسكينة النفس . وتعود الميتافيزيقا من باب خلى فى مجال التطبيق . فالثقافة تعيش بوجهيها ما لم يلحق التفجير الوجهين معا . هذا على الرغم من التحولات الاجتماعية الجذرية المتتالية التى شهدها المجتمع الصينى على مدى أكثر من قرن، ولكنها تحولات سارت على قدم واحدة .

**الجمود الثقافى وأسطورة
الحذاء الصينى**

وأزمة الصين فى تاريخها الحديث، شأن بلدان أخرى كثيرة فى العالم الثالث



التراث وروح العصر

تعمّلت على صخرتها، لأنها الحقيقة جهود التحديث في الصين وفي الاتحاد السوفييتي سابقا وفي البلدان العربية وبلدان أخرى كثيرة.

أصالة أم معاصرة

تناقض مغلوطة

اقتربت الحكمة الصينية، التي تشكل وعاء التراث الثقافي، بأسماء عديدة، لاتعارض بينها إلا في التفاصيل لأنها صينية الطابع والطبيعة، حتى الوافد منها مثل البوذية اكتسبت الطبيعة الصينية شأن كل ثقافة أو تراث ثقافي يستوطن أرضا. وأبرز معلم لوعاء التراث الثقافي الصيني «الطاوية» نسبة إلى «الطاو» وتعني من بين معان كثيرة الشريعة أو الطريق. وهي الضاع الذي يسرى في كل المذاهب ومدارس الحكمة الأخرى. وهناك الكونفوشية نسبة إلى الحكيم «كونج» فو تسو، أو كما نطلقها كونفوشيوس، وتمثل حكمته تاريخيا عقيدة الدولة والأمة ولها الامتياز والسيادة. ويعتبر كونفوشيوس المعلم والحكيم والملوك غير المتزوج على مدى خمسة وعشرين قرنا.

ونلاحظ أن المواجهة بين الصين وبين العالم الغربي، والتي تعرف بصدمة الغرب الحضارية، أثارت ردود أفعال شديدة العنف بين المفكرين الصينيين في نهاية القرن ١٩ ومطلع العشرين. وبذا واضحا أنه على الرغم من جهود كثيرين من الشخصيات المرموقة والفلاسفة الإصلاحيين والدعاة المؤيدين للعقيدة الكونفوشية، إلا أن الكونفوشية في مطلع القرن العشرين، من حيث هي نسق لأراء

ويحكى تاريخ الصين الحديث في مراجعتها لتحديات التحديث أزمة المتفكر الصيني، وأزمة التحول الاجتماعي الثقافي، وهي أزمة متكررة في كثير من بلدان العالم الثالث التي تعذرت ظروفاتها نحو التحديث. وأعلى بذلك محاولة المثقفين حينما السعى نحو تحديث المجتمع ولكن في إطار مرجعي تقليدي؛ أي تطويع عملية التحديث لتقوالب فكر تقليدي دون إدراك لمضمون التغيير وشموله للجانبين المادي والثقافي أو الروحي معا. أو أن يكشف المثقفون عن ازدواجية وتناقضات، أو حالة انقسام ثقافي. وهذا تحول نماذج التحديث، ويقصد بها عادة النموذج الغربي، إلى نوع من الوثنية التي يسمعون إلى محاكاتها. وإذا بدعاه التحديث يحوّلون إلى نقلة ويكونون أقوى عامل في إصابة المجتمع بكسمة تفقده الثقة في إمكانية التحول. ذلك لأنهم يعتمدون نهج المحاكاة والامتثال لنموذج خارجي دون المنهج النقدي المستقل، العصر أو السلف، ودون إدراك أن التحول الاجتماعي في جوهره هو منهج عقلاني نقدي في فهم الواقع والتاريخ. وأخفق هؤلاء المثقفون في إدراك حقيقة جوهرية تمثل روح العصر والتحديث، ألا وهي حرية الفكر والرأي... أول بند في شريعة حقوق الإنسان، وقنوعا، عن جهل أو عن خوف، بالجانب المادي. لم يدركوا أن الثورة العلمية والتكنولوجية هي ظاهرة جوهرها وبسببها حرية الفكر والرأي التي أفضت إلى تغيير الإطار الفكري الحاكم. وهذه هي الحلقة المفقودة في سلسلة الجهود المضنية لبناء مجتمع عصري ولكن

ومن يبدلها البلدان العربية والإسلامية، هي أزمة ثقافة اجتماعية تستعصى على التطويع عند مواجهة التحديات، وسبب ذلك الإيمان بأن الثقافة الاجتماعية أو التراث شيء، وقضية التخوير شيء آخر تماما؛ بمعنى التطلع إلى التغيير من موقف الثبات أو الجمود الثقافي. إذ هاهنا نجد أسطورة الحذاء الصيني لصغار البنات نافذة المفعول في مجال الثقافة الاجتماعية أو التراث. لا يزال للتراث المعاش، ومقتضيات قيم الامتثال الاجتماعي تقوم بدور الحذاء الصيني في إعاقة المرو.

ويتطرف المثقفون حين يظنون أن الحل الأصوب هو القطعية الكاملة مع التراث بحجة أنه تقليد قديم. ومثل هذه القطعية وهم. وإنما اتصال وانفصال، امتداد وارتقاء، تطويع وتأويل إبداعي في إطار فكر جديد يلبي حاجة مجتمع جديد يسعى إلى تمثل روح العصر. وإن حركة المجتمع لا تكون في فراغ طليقة حرة كما يهوى لها خيال المثقف بل شأن أي حركة لا تتقدم إلا بفعل المقاومة والتناقص أو التحدى من خارج ومن داخل التراث؛ وتلغى للحركة إلى عمليتي تمثل واستبعاد... فالمتمصل الثقافي الاجتماعي ضرورة، والحركة من خلال الحفاظ على إيجابياته، والانفصال عن سلبياته ومعوقاته في صورة تأويل إبداعي جديد ضرورة أيضا. معنى هذا أن الحركة الاجتماعية تجري في ضوء خلفية من التأويل للتراث إجابة عن سؤال: ماذا نريد من التراث لتوظيفه لصالح المستقبل؟ فليس هناك تراث ثقافي مطلق، وإنما التراث أداة مساعدة في الصراع السياسي الاجتماعي.

سياسية وتشريعية وأخلاقية وجمالية ودينية لفهي حكمة شاملة أو عقيدة وشرعية في آن بدت عاجزة في نطاقها الخاص عن حسم المشكلات الدائمة عن هذه المواجهة المصيرية.

وهي في هذا ليست استثناء وإنما شأنها شأن كل المذاهب والعقائد ولادة مراحل التحول الحضاري التاريخي التي نشأت فيها، ومعبرة عن إطار معرفي قيمي ومنهج تفكير قرين مرحلة تاريخية بذاتها. إنها تجوب عن أسئلة وقضايا المرحلة الحضارية التي نشأت وعبرت عنها، ويأت تراثاً أو أفكاراً مسروبة عن الأجيال الماضية، وهي بحكم وضعها هذا تشتمل بالحصن على قبول لوضع قديم للأمر، بما في ذلك طرق التفكير والقيم الحاكمة للسلوك والملائمة للاقتصاديات وسياسات المجتمع القديم. إنها الروح المهيول لعصرها وليس كل العصور، وإلا أضحت قيوداً يكبل الفكر ويهوق أو يجمد حركة المجتمع والإنسان، وتشل فعاليتها إزاء تحديات العصر الجديد.

ودار صراع فكري بين مختلف المدارس والاتجاهات، وتبلور الصراع بين فطيين متنازعين: حداثاً أم تقليد- أصالة أم معاصرة. وهو طرح مغرور للقضية لأنه طرح تأمل خالص وإيهام بتناقض مفتعل، فالقضية ليست أسالة أو معاصرة، إذ إن المعاصرة أصالة في الوقت ذاته. ولكن القضية هي: نطور أم نجمد؟ الالتزام بهج التحديث أم الالتزام بالصورة التقليدية القديمة في الفكر ونظام المجتمع؟ وإذا قلنا: تأويل وتطويع، يكون السؤال كيف وفي ضوء أي هدف عملي كمعيار؟

إن الفكر والثقافة ليسا خارج التاريخ، إنهما نتاج فعالية الإنسان ونشاطه الاجتماعي في الزمان والمكان؛ ومن ثم يخضعان لمبدأ التغيير... للتغير مع الإنسان وأحداث الحياة. والتغير فعل إنساني أيضاً، فعل هادف اتساقاً مع الظواهر الجديدة في المجتمع ومقتضياتها. لذلك فإن التحديث هو تغيير أصيل جامع للإنسان تاريخياً وحاضراً بكل إمكاناته ومقوماته العلمية والتقنية والثقافية وفاء لمهدف نصفه بأنه هدف حضاري ليس مفروضاً من خارج بل مشروطاً بالزمان والمكان وفعالية الإنسان المفكر الواعي الحر.

وبسبب فقدان البوصلة العملية، وبسبب التناقض الوهمي النظري الخالص، لم يمتن حسم الصراع بين اتجاه التحديث واتجاه الالتزام بالعقيدة الكونفوشية خلال معارك نهاية القرن ١٩ ومطلع العشرين. وظلت قضايا تحديث الحياة بعامة، وعلاقة الصين بالأحداث العالمية في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة محققة أو غير محسومة... ولم يعد النهج الإصلاحى مجدداً، بل استلزم الحل نهجاً ثورياً جذرياً. بدت الكونفوشية على أيدي المحافظين السفينين تقليدية تعزز الإبقاء على الوضع القائم أو العودة إلى القديم وتروى التغيير.

وفي خضم الصراع برزت على السطح قضية مصيرية فلسفية في نهاية القرن ١٩ على لسان بعض دعاة التغيير وهي قضية استمرت طويلاً ولا تزال:

ماذا عسانا أن نفعل بالكونفوشية؟ وما الموقف من كونفوشوس نفسه؟

وحيث كانت الكونفوشية تقليدياً هي مجال القوة، ومرجع المشروعية للحياة الاقتصادية والثقافية والسياسية والانتماء الاجتماعي.... لذا ظهر مفكرون وفقهاء استبد بهم القلق على مستقبل عقيدة البلاد، وجاهدوا واجتهدوا من أجل ملائمة الكونفوشية مع ظروف العالم الجديد ومعاييره، أو بمعنى آخر، وكما رأينا عدداً، دعاة تغيير من خلال الاجتهاد وفي إطار النص أو كما يحلو للبعض أن نسميهم سلفين مستنيرين.

أيهما نحب أكثر : كونفوشوس أم الحقيقة ؟

وخطراً في ذلك خطوات إصلاحية مهمة، شملت في محاولة التوفيق بين الكونفوشية للخصية أو المزمومة التي لا تسمح بالخروج عن حرقية النص في السياسة والاقتصاد والثقافة، وبين متطلبات الحياة الحديثة التي لا يمكن الوفاء بها ونحن أسرى للنص. واستندوا في هذا إلى أن الكونفوشية تصنع المصلحة العامة، أو صلاح أمر الناس والمجتمع، من بين معاييرها، وأبرز زعماء الإصلاح المقيدي كاتنج يوي (١٨٥٨ - ١٩٢٧) الذي انطلق من مقدمة أساسية هي إيمان شخصي بأن تعاليم كونفوشوس فقدت طابعها الأصلي بسبب التحريف... ومطالب بالعودة إلى الوجهة الأصلية أو المذابح الأولى للكونفوشية.

ورغم الأمر أنه انتهى إلى شيء آخر. إذ انتقى من المصادر الأصلية ما هيا له إدخال كثير من آرائه السياسية والاجتماعية التي هي ثمرة قراءته للفكر الغربي ولقاءاته مع مفكرين دينيين

التراث وروح العصر

والتكنولوجيا الغربية من أجل التطبيق العملي في الشؤون العسكرية والصناعة والتجارة الخارجية وغيرها، أى الالتزم بالجانب المادى وحده من الحضارة الغربية وفتح المنافذ لها دون استيعاب أصول وجوهر الجانب الفكرى وأسس روح العلم والتكنولوجيا.

والغريب أن هذا الفصل بين الأمرين يأتي دائما على لسان من يهاجمون مادة حضارة الغرب لحساب «روسانية» الشرق، ثم ينتهي بهم المطاف إلى أن يصحوا مستهلكين للجانب المادى من حضارة الغرب، عازفين عن الجانب الفكرى أو الروحي المتعلق بالقوة الإبداعية للعلم والتكنولوجيا أو المنهج العلمى فى التفكير وفى التطبيق ومقتضياته وقيمه وأولها حرية الفكر وحرية إطلاقه واستخدام الطاقات الإبداعية والإنتاجية والتنظيمية للإنسان العام.

لهذا أخفقت جهود دعاة الإصلاح فى الارتقاء الاجتماعى والعلمى بالصين على نحو يحاكى «أمجاد» السلف. وأفضى هذا الإخفاق إلى فقدان الثقة فى قدرة الكونفوشية على التغلّب بدلا من دعمها. وهذه هى النتيجة التى انتهى إليها مصانع ديبى مثل «شى شاو Chi'i ao»، [١٨٧٣ - ١٩٢٩] وهو من أبرز تلامذة «كانج يوى».

وأصبح السؤال المطروح: أيهما تحب أكثر كونفوشوس أم الحقيقة؟

وأضحى هذا الإخفاق الطريق أمام دعاة التغريب الذين عمدوا إلى فتح باب

إلا أنه بقى سؤال: كيف تطبق العدالة، وما مضمونها ونطاقها وقضاياها فى عصرنا؟ ترك الأمر رهنا بالضمير الفردى، وأغفل اتساع نطاق مفهوم العدالة وتبانيه مع حركة المجتمعات وتعدد بنيتها. وحيث إنه يتحدث حديثا نظريا بعيدا عن قضايا اجتماعية عملية فقد أغفل أيضا قواعد العصر فى أسلوب تحقيق العدالة وضماناتها والنظم والمؤسسات الاجتماعية اللازمة، وهو ما يتحمل فى حقوق الإنسان، وأولها حرية الفكر وتعدد الآراء ورقابة الجماهير وحققها فى تنظيم نفسها دفاعا عن قضاياها والزام السلطة بالنهج العلمى والعلمى فى بحث الظاهرة... أى أغفل منجزات ومعايير العصر وتركها للحاكم الفرد والسفوة من أهل الذكر أو أهل الحل والعقد، وهو هم لقواعد قيام مجتمع حديث.

واستمر الصراع الفكرى، بسبب التحول القاصرة وتككب المنهج العلمى فى التفكير. وارتفع من منطلق الخوف وغموض الهدف شعار الهوية الصينية، وهو ما يعنى عند الناعين إليه الكونفوشية، أو العقيدة بلغتنا نحن، وتعريفاتها فى مختلف مشارب الحياة، خاصة فيما يتعلق بالإطار الفكرى أو الأيديولوجى للأمة عند معالجة أمور الدنيا. وهو ما يعنى أيضا وجه آخر للصراع بشأن مقولة خاطلة تضع الأصولية والمعاصرة فى موضع التناقض وكأن كلا منهما نفى للأخر. وحاول البعض استطراد الحفاظ على الهوية الصينية بالمعنى سالف الذكر وكأنها شئ خارج التاريخ، والإفادة فى الوقت نفسه بمكاسب وإنجازات العلوم

غربيين. وكان صراعه مع المحافظين صسورة للصراع الدينى السياسى، أى توظيف الحكمة أو العقيدة لأهداف سياسية على نحو ما نرى عند دعاة الإسلام السياسى أو الإسلاميين المستكبرين. وأكد «يوى» أن رسالة كونفوشوس هى فى الأساس القضاء على بؤس العالم إذ جاء هداية للعالمين، وعاش حبا وميثا زعيما روحيا للبشر أجمعين حاميا وراعيا لهم وإيجل الناس أمة واحدة، وأبرز دعوة كونفوشوس إلى الأخوة بين الناس والمساواة والعدالة، وأن لا فضل لأحد على غيره إلا بفضيلة العلم. واستند «يوى» إلى هذا الفهم لأصول الكونفوشية للتوفيق بينها وبين متطلبات العصر وتبرير التغيير.

قدم «يوى» صورة طوباوية عن مجتمع جديد تقبله الكونفوشية. ولكنه هذا شأن كثيرين ممن يهاولون تطويع روح العصر لنص تقليدى وليس العكس. نراه يقدم صورة نقدية بمثل من الماضى، فالماضى هو المثل الأعلى، ليؤكد أن حكمة السلف وعت كل مبادئ العصر. وهو أمر فى جوهره ينفى روح التغيير مثلما ينفى الالتفات بين التراث والحديث. إذ إنه يجمع بينهما فى تجاوز لا تفاعل مع اعتبار الماضى هو المرجع، ويجمع بينهما فى مجال التأمل النظرى الخالص دون هدف اجتماعى وخطة تغيير تتصرف إليها جهود الناس فى تصافر وفى إطار فهم مرجعى جديد.

الخطأ هنا أنه على الرغم من القدرة التبريرية استنادا إلى العقيدة وتحديد مبادئ عامة مقبولة مثل العدالة والأخوة

الصين على مصراعيه لكي تهب رياح
عديد من التيارات والصراعات
الأيدولوجية والأدبية والفنية. وهؤلاء هم
رواد الثقافة الجديدة، نذكر منهم : «لو
هسون Lu Hsun (١٨٨٠ - ١٩٣٦)»،
«شن تو هسيو Ch'en Tu-Hsiu (١٨٧٩ - ١٩٤٢)»،
«لى تا- شاو Li Ta-Chao (١٨٨٩ - ١٩٢٧)»
وجميعهم من أنصار مذهب التطور ويؤمنون
باطراد التقدم الاجتماعى والثقافى.
وأصبحوا الواسطة فى نقل العديد من
المذاهب المتباينة من مختلف مجالات
العلوم الاجتماعية والثقافية ابتداء من
النهضة الأوروبية حتى عشرينيات القرن
الحالى، ومن الحركة الإنسانية فى إيطاليا
حتى البلشفية فى روسيا.

وحاول هؤلاء شق الدائرة الصلبة
للعالم كونفوشيوس مستميين على ذلك
بالمذاهب والمدارس الفكرية الغربية
الحديثة: النفعيين فى بريطانيا، والفكر
التطورى عند جون ستيوارت مل
وداروين وسبنسر وهكسلى وهيجل،
والواقعية الجديدة فى الفلسفة عند برتراند
رسل، والبرجماتية والماركسية اللينينية.
ومرة أخرى كف هؤلاء عن التأويل
الإبداعى للتراث وإعادة ملائمتهم فى
صورة حركة تغيير اجتماعى ووحدة
جدلية لا تفصل بين التراث الثقافى
ومقتضيات التغيير فى الواقع، أعلى
الحركة الاجتماعية الهادفة فى شمول
وتكامل، وإنما أفرطوا فى الحديث النظرى
عن فكر الغرب وأغفروا التراث الثقافى
وغاب الفعل الاجتماعى الحافز للفكر
والتغيير. ودار الصراع النظرى فى فراغ
إذ لم تكن هناك استراتيجية تنمية شاملة

تشخذ وتحشد طاقات الناس وتذكيتها
بثقافة جديدة وخطة عمل لحل مشكلات
المجتمع الماشاة، وتكون معيار الصواب،
تزدهر معها وبها الذات القومية تراثا
ومعاصرة أصيلين أو روح التراث وروح
العصر فى جدلية واحدة تؤلف هوية
الأمة فى عصرها الجديد.

الثورة والسير على قدم واحدة

وتغير الموقف بعد قيام جمهورية
الصين الشعبية خاصة خلال النصف
الأول من العقد السادس. وتركز الاهتمام
على ضمان غلبة الفكر الماركسى اللينينى
وانتصار فكر ماوتسى تونج... وهو
تطور يحدث دائما عقب الثورات، ولكن
مع تطرف يفضى إلى غلبة الأيدولوجيا
السياسية على حقائق التاريخ وجدلية
التغيير الثقافى كواقع موضوعى، مما
يقرب عليه أخطاء وأخطار وقعت فيها
بلدان كثيرة.

وعلى مدى الخمسينيات والستينيات
لم يكن كونفوشيوس أو الكونفوشية هدفا
لحملات فكرية، وإن جاء تناولهما عرضا
أو ساد إغفال للتقليد بامامة، وهو التقليد
الذى ينكره أو يفضله المشقف الصينى
اليوم. كان العدو الأكبر هو الفكر
الأمريكى البرجماتى وليس الكونفوشية.
بل لم يمنع هذا من استخدام الكونفوشية
أحيانا، ولأغراض وصولية، فى التربية
لمناهضة فكر ديوى.

مضى هذا أن الثورة الصينية سارت
على قدم واحدة على الرغم من الوعى
بالمشكلة. وعذبت السلطة بالبناء
الاقتصادى وفقا لرؤية سياسية دون

التغيير الجذرى الثقافى الذى يدعم ما
أشرنا إليه من قبل الحركة فى إطار
التناقض، والحركة فى إطار الاتصال
والانفصال والارتقاء، أو وحدة الهوية
الثقافية فى إطار التغيير. ولهذا نشهد
خلال هذه الحقبة مبالغة مفرطة فى إبراز
التجانب الطبقي للكونفوشية وإعمال السياق
التاريخى ومكونات الشخصية والتعاليم
فى ضوء التاريخ.

وفى بداية الثورة الثقافية (١٩٦٦ -
١٩٦٩) ساد إغفال تام تقريبا للكونفوشية
من جانب المؤرخين والفلاسفة العاملين
مع السلطة و«الحرس الأحمر» الذى هاجم
كل مظاهر التراث وحكمة السلف وسمى
إلى تدميرها، لولا حرص مفكر وزجل
دولة بصرف معنى وحدة الأصولة
والصداقة وهو شواى لى، الذى أغلق
جميع المتاحف والمعابد وفرض حراسة
عليها لحمايتها. وأكد رجال الحرس
الأحمر أن لا مكان للمفاهيم الكونفوشية
فى الصين المعاصرة وأن السيادة كل
السيادة لفكر ماو ديكناورية البروليتاريا
وليس لتعاليم كونفوشيوس ومبدئه «الحكم
الإنسانى».

واشتعلت الحملة ضد كونفوشيوس
كأيدولوجية معادية للثورة، وهاجم
الحرس الأحمر زعماء كثيرين بتهمة
الانتماء إلى أو الإيمان بالكونفوشية.
وهكذا تم عزل ليو شاشى، وقيل إن
كتابه «كيف تكون شيوعيا جيدا» مؤلف
تحت تأثير أفكار كونفوشيوس الفلسفية.
وكذلك الحال بالنسبة إلى لين بياو الذى
استعرت حملة ضده باسم «حملة مناهضة
لين بياو وكونفوشيوس».

التراث وروح العصر

ماو ... ابن السماء

وبعد سقوط مايعرف باسم عصاية الأربعة في عام ١٩٧٦، توقفت الصملة ضد كونفوشيوس، ولكن الملاحظ أن جميع المعارك الفكرية والثقافية التي طالت كونفوشيوس على مدى العقود الأربعة من عصر الثورة المصيرية الاشتراكية كانت تجرى من وراء قناع أيديولوجي؛ حيناً مع كونفوشيوس ولكن لغرض سياسى مباشر تفرضه جماعة حاكمة أو مستطلة، وحيناً ضده ولغرض سياسى أيضاً، وفي جميع الأحوال إغفال تام للمنهج العلمى فى النظر إلى التاريخ، وإغفال للحقيقة التاريخية والواقع الثقافى التاريخى وغياب للجهد العلمى للثورة على صورة الإنسان العام التقليدي. واعتمدت السلطة، كأي سلطة تخفى مصالحها وراء قناع أيديولوجى دينى أو فكرى، على تلقين الشعب ما تسميه «حقائق» التاريخ فى صورة أقوال الزعيم لخدمة أهداف سياسية مرسومة.

ويغيب عن الأذهان أن الجميع هنا، مؤيدين ومعارضين، هم أبناء تراث ثقافى واحد بسبلياته وإيجابياته، ويحركون خلال إطاره وتحت هيمنته التاريخية. لقد كان ماو تسمى تونج ذاته كونفوشى التراث الثقافى، وتصرّك بأسلوب كونفوشى إتهم به خصومه، وكتابات وأحتمالات الدولة بل وأسلوب الشعب معه ونظرتة إليه يصبغها بل بصبغها التراث الثقافى الكونفوشى. وكان ماو ذاته وأعباً بذلك؛ فهو الذى وقف خطوباً كمدانته، وحين أسمى التصنيق أبدي الملايين من شعبه وبحت الحانجر

التي تهتف له فى جلون فى ميدان السلام السماوى، التفت ماو وقال لصديقه الكاتب الصحفي إيجار سكو «إنهم يلتمسون ابن السماء». هكذا الحاكم، وهكذا المحكومون عاشوا فى إطار ماضى جديد، ولكن رغم فكرهم الثورى النظري، عاشوا معاً فى إطار ثقافى تقليدى لم يطله التغيير لأن الثورة ظلت مبسرة تفتقد روح العصر: تفتقر إلى التغيير الثورى الشامل على جميع الجبهات: ثقافة واقتصاد وسياسة وتعليم وعلاقات اجتماعية تغيير يخلق إنساناً جديداً له إطار فكرى جديد.

إن الدور التاريخى المريق والخطير للكونفوشية فى الصين يمثل فرصة للتأمل فى قيمة التراث الثقافى وأثره على التطور والتنمية فى العصر الحديث. لقد تغير تقويم كونفوشيوس على مدى القرن العشرين بين مد وجذب. ولكن فى جميع الأحوال ظل التراث الثقافى أداة صراع سياسى وليس بعض لعبة وسدى حركة للتغيير الاجتماعى لوشمله التغيير، ولكى يخلق من خلال استراتيجية التنمية إطاراً فكرياً جديداً فلا تنقطع جذور المجتمع الثقافى جملة على نحو مفتعل، ولا تنفصل اعتسافاً عن حركة التغيير مما يسبب اختلالاً لأننا الاجتماعية. وواقع الحال أن التراث الثقافى يظل فى هذا الوضع هو المدنى الاجتماعى. ولكنه موجود فعلاً فى الخفاء. وما دام لم يلحقه التطوير فإنه يظل فى صورته السلبية المداورة للتطوير يتحين فرص الظهور مرة أخرى ليكون دعامة للنكسة اجتماعية أشد خطراً ومضراً.

وهذا هو أحد مظاهر بيت الداء فى بلدان المجموعة الاشتراكية سابقاً. وهو أحد مؤشرات الخطر الذى يواجه الصين حالياً. ويبدو أن الصين وعيت الدرس؛ ولكن القضية كيف يكون الخلاص؟ أعلى كيف نؤكد وحدة الاتصال التاريخى للأمة والشعوب من خلال تراثها الثقافى على أن يمدد التغيير الثورى ليشمل كل جوانب البنية الثقافية، وأن يتجسد هذا التغيير فى قيم وعلاقات اجتماعية ورؤية مغايرة للإنسان بدوره وللحاكم والمحكوم، وأن يجرى هذا فى تساق مع تغيير الهيكل الاجتماعى بكل مؤسساته وفاء حاجة التنمية والتطوير.

وهذا هو التحدى الذى يواجه الصين الآن: استيعاب روح العصر، وتغيير هيكل المجتمع بكل مؤسساته فى اتساق مع هذه الروح؛ وأيضاً نظرة نقدية عقلانية إلى التراث الثقافى دون تمييز لمصالح سياسية عابرة أو ضيقة... بمعنى التغيير الاجتماعى عبر الحقيقة... الحقيقة العلمية لمعنى الوحدة الجديدة للتغيير المادى والفكرى أو الروحى للمجتمع، ليتجسد هذا كله فى الإنسان، وهو الغاية، وعياً وسلوكاً وحقوقاً ومكانة.... أى يتجسد فى إطار معرفى قيمى يؤكد التطبيق العلمى.

ليس التراث فوق الزمان والمكان

القضية ليست صراعاً، كما يحلو للبعض أن يقول الآن، بين تيار إصلاحى وآخر ماركسى متشدد؛ بل القضية تغيير البنية الذهنية التى خلفها تراث ثقافى وواقع اجتماعى وسياسى واقتصادى على

مدى عشرات القرون؛ فصنع منها بنية ثقافية نصية أو حرفية، وجعل من السلطة مرجعاً وحكماً مطلقاً. وحرص الخوف من حرية المبادرة الشخصية والإبداع والتغيير. ذلك لأن منطق العصر يتناقض مع هذه البنية الرافضة للتعدد والنقد، المعادية للعقل الحر. وسوف تظل الأزمة ممددة ما لم يحدث هذا التغيير.

وهذا هو الحال عندنا أيضاً حيث البنية الذهنية الموروثة بنية نصية حرفية تخشى التغيير، وتنتقل إلى الإبداع الحر نظرة تعزيم وتجزيم. ويرى السلفيون التراث، غير المحدد المضمون والمفهوم، هوية خارج التاريخ والإنسان، يمد إنتاجه باستمرار، وأصاليته في تكراره باسم ماضٍ أسطوري، وأقصى ما يسعون إليه تغيير في البنية السائدة للمجتمع دون تغيير البنية الثقافية مما يؤرض دعائم العملية برمتها. وأقصى هذا المنهج بالعقل بعد نكسة ١٩٦٧ إلى ردة سلفية لا عقلانية ومعمرة، غذتها النزعات السلفية اللاعقلانية الاستهلاكية في بلدان النفط التي ترى مصطلحتها وأطرافها السياسية عن تغويب العقل وأطراد التقليد، والذأى عن أى محاولة للتغيير، أو ليكن الأمل أخداً في استعادة الماضي الذي لن يعود.

وهذا التحول لا يأتي بقرار وإنما هو عملية تاريخية تجري في الزمان خلال ممارسة عملية هي جوهر التغيير في علاقة الإنسان بالبيئة والمجتمع والسلطة، وتجسدها عملية التنمية الشاملة. ويساعد على ذلك بيان حقيقة التراث الثقافي كمنتج اجتماعي بعيداً عن البنية الأسطورية الحاكمة للإطار الفكري...

ليس كرونغويوس، ولا العقائد جمعاء، فرق الزمان والمكان، وليست حكمته قسمة بصنها لكل المصور والمجتمعات، وإن كانت تعبيراً عن خصوصية ثقافية للمجتمع المصري والإنسان المصري، ولكنها خصوصية لا يجوز إلغاؤها اعتسافاً، مثلاً لا يجوز الانكفاء عليها. وإنما يتعين للنظر إلى التراث في إطاره التاريخي الاجتماعي..... فبدلاً من الكلمة الثورية الطنانة تحت عباءة تقليد جامد يكون للعقل المستنير، أى العمل في إطار من الفهم العقلاني النقدي لماضى والحاضر ورؤية المستقبل والمشاركة الإيجابية الحرة للإنسان المبدع، ولكل إنسان، مشاركة في النشاط وفي التنظيم وفي الفكر وهو ما يستلزم ترسيخ مبدأ التعددية والحرية والصالح.

للقضية هي تحرير العقل أو تحرير طبقات الإنسان العام وأهم هذه الطبقات العقل.. التحرر من كل سلطة تكبل سلطة ماضٍ تقليدي أو سلطة حاضرين مطلقة فالعقل الوحيد حرية الفكر، والالتزام الوحيد هو الإنسان - المجتمع معاً لأنه مؤسسات الحرية القائمة به وله ذلك لأنه منطق للعصر يتصادم مع منطق البنية الذهنية التقليدية أو الحكم المطلق، للتراث الثقافي ليس نصاً قسماً خارج التاريخ، والحاكم ليس ابن السماء، مطلق الكلمة؛ والمحكوم مشارك إيجابي حر الإرادة والفكر، والمستقبل رؤية وأصابع علمية وحركة مطردة وليس انطواء على النفس، أو سعيها وهما إلى الماضي، والتاريخ صناعة الإنسان، والمجتمع حدث تاريخي إنساني، والفكر الاجتماعي الصواب محصلة حوار حر ديمقراطي لا بصائر رأياً وبهذا نغني المجتمع من الإنسان المنقسم على نفسه، التقليدي في أعماق

وجدانه، وإن تحدث رطانا ثوريا وسرعان ما يتقلب على نفعه عند الفشل في ردة أشد خطراً على نفسه وعلى المجتمع، وأهل حالة مصر نموذج لهذا.

إن روح العصر الحديث المتجسدة في الثورة العلمية والتكنولوجية، وثورة المعلومات ومؤسساتها هي إنسان ذو فكر إبداعي في مجتمع يمد الإنسان وقيم الحرية والإبداع، أو التمسك الإبداعي. ومثل هذا المجتمع له مؤسساته وقيمه التي تفرز هذه الروح وتضمنها. ويوجد الإنسان فرصته للحر في إطار من الضمانات التي يؤمن بها كقيمة اجتماعية، وليست محنة، وتؤمن له جهده الاجتماعي الخلاق. ويوجد المجتمع مقومات تنميته في إمكانات اقتصادية ومؤسسات تصميم، وثقافة جديدة راسخة في وجدان وفكر وملوك الحاكم والمحكوم بثقافة تؤكد إيجابيات ماضيه فلا يميل مستلباً من تاريخه وترتقي به حضارياً ليستشرף آفاق مستقبل هو صانعه فلا يكن مغترباً عن حاضره.

والآن وقد استوعبت الصين الدرس، بعد انهيار بلدان المجموعة الاشتراكية، وبعد خيرة قرن من الزمان في صراع نظري تأمل عقيم ضد ومع التراث الثقافي وراء فناء من المصالح السياسية، هل تستطيع الصين، وهي في معرض سياستها الإصلاحية الاقتصادية أن تخرج من إطار العذرة وتواجه التحدي لتكون خبرتها هادياً لآخرين، مثلاً نحن العرب الذين أرهقهم التناقض المفصل بين التراث الثقافي والحديث، وظنوا أن للتراث الثقافي العصمة عن التغيير، ونحاول على أحسن الفروض، حين تصدق نوابا المصلحين، السير على قدم واحدة ■ ٩٢

تغيرات خريطة القوة العالمية..

٢

ومن بين عناصر «الجغرافية» .. يظهر تأثير (توزيع اليابس والماء + الموارد + المجتمع السكاني) .. أشدها أهمية .. في مجال البحث عن العلاقة بينها وبين القوة، بل إن معظم النظريات قد اتخذت من اختلاف توزيع اليابس والماء نواة لوضع فروضها الجيوستراتيجية، ومن ثم تصنيف القوى الكبرى إلى برية وبحرية عبر مراحل التاريخ المختلفة، ولأن هذه النظريات قد قدمت في مناخ المنافسة الاستعمارية المستخدمة .. بعد الكشف للجغرافية، فإنها قد جعلت من تحديد «القوة» .. القدرة على السيطرة على العالم برمته .. الهدف النهائي من وضع فروضها، متسائلة عن «القوة» .. التي يمكنها تحقيق ذلك .. وهل هي برية بالضرورة؟ أم بحرية بالواقع؟، مغلفة سؤالها التسويقي .. بفكرة نظرية عن «انتهاء العالم نحو الوحدة» ..، قوامها أن «العالم يحكم ثورة المواصلات» - منذ منتصف القرن التاسع عشر - يتجه لأن يصبح وحدة سياسية واحدة، وإذا كان السؤال قد تراجع مؤخرًا .. بعد سقوط الاتحاد السوفييتي .. بأعباءه القوة البرية المشرقة كإجابة عنه، فإن الفكرة النظرية لاتزال مطروحة .. تحت صياغات شتى، يجمعها مصطلح العالمية Globality ..

تتحدر على الجانب الآخر.. طال الزمن أو قصر.

وليس هناك في التاريخ.. ما هو أهم من تغيرات خريطة القوة .. عبر مراحلها، القوة بمعناها الحضاري الشامل .. وليس العسكري منها فقط، وفي إطار من تطور المجتمعات البشرية .. تظهر القوة .. بمضمونها الحضاري - كظاهرة تاريخية .. متواصلة الحركة والدمو .. تتضمن دائما مستويات متعددة، ومهما تعددت الآراء بشأن دواعي ظهورها وتباين إيقاعاتها، فقد دفع ارتباطها الوثيق بالحرب والسلام معًا .. إلى محاولة تحديد مقوماتها .. فضلًا عن قياسها، خاصة مع تغير نماذجها من مرحلة لأخرى .. ومن مطلقة لثانية، بما يعنيه ذلك من تكرار ظواهر بزوغها وإزدهارها .. وتحللها وانهارها .. بؤيرة مقاربة، قد تمكن من صياغة نماذجها المتتالية .. في صورة معادلات كيفية مكثفة، تحدد مقومات قوتها .. بقدر ما تكشف نقاط ضعفها، عليها تكون مجدية .. في تفهم بنية الخريطة المعاصرة ، وتجميعها في إطار نظري .. يستند إلى ما سبق طرحه في نظريات القوة .. من فروض وشروط، عسى أن يمكن تطويرها للتطبيق في دراسات لاحقة.

تأكيد على مقولة تستند إلى التاريخ، بأنه لا وجود للقوة المطلقة أو الضعف المطلق، أي أن القوة والضعف قابلان للتغير في كل مرحلة بمقدار ما تسعى إليه الكيانات القائمة.

١

ف لقد تغيرت خريطة القوة العالمية عدة مرات .. خلال القرن المنصرم، ما تطلعا به صفحاتها قبل الحرب العالمية الأولى .. يخطف عن صفحاتها التالية، وما استقرت عليه عقودا بعد الحرب العالمية الثانية .. قد انقلب جذريا مؤخرًا .. بانتهاء الاتحاد السوفييتي ولنتهاهه، وسهما بلغت تراجيدية مشهد السقوط الأخير .. فإن هناك عبر التاريخ - كما سيأتى - ما يشابهه أو يقاربه، بما يعنى أنه ليس حالة خاصة أو طارئة .. يؤكد ما يطرح عليه المستقبل من تغيرات مماثلة، فمادام التاريخ لم يسجل .. هذه القوة المطلقة الدائمة .. فإن احتمالاتها تسمى غير واردة، ولا تجاوز تشكيلات الخريطة الراهنة .. كونها صفحة من صفحاته، وأن القوى التي تطرأ الآن للجانب المساعد من المحلى .. سوف

رؤية تاريخية مستقبلية..

عمر الفاروق

المتصاعد بحكم تكنولوجيا الاتصال
والمواصلات المعاصرة، مغلفا النظرية
للتوسعة الاستعمارية القديمة ذاتها.. بعد
توشيحها بما يلزم من الحواشي الثقافية
والحشايا المعلوماتية، بل وتطرعها أحيانا
في صياغاتها الصريحة.. عن الولايات
للمتحدة.. وقد توجتها نهاية التاريخ فوق
رأس العالم كله، متجاهلة أن صراع
القوى منذ استعمر مع بداية التاريخ.. لا
تزال أسبابه قائمة.. وأنه يعود إلى صورته
التي أعقبت الكشف الجغرافية.. ولكن
بين القوى الاستعمارية الراهنة
المتعاصرة، وهذه التي تتشكل الآن في
كيانات كبيرة.. بطبيعتها متنافسة
متصارعة، لتسجل في التاريخ صفحة..
بهما طالت سطورها.. سوف تطوى مثل
سابقاتها، فهنا نقلب هذه الصفحات..
لنلصق جذارة هذه الرؤية التاريخية
المستقبلية بالعرض والنقد والمناقشة.

٣

تجسدت نماذج «القوى» المبكرة في
أحواض الأنهار الزراعية (مصر،
الصين، للراقيدين وغيرها)، وذلك بما
توافر لها من فائض إنتاجي.. برزت به
فوق المستوى المعيشي للمجتمعات
المزمنة، ويقدر ما عرضها ذلك.. لغزو
جيرانها الأضعف.. بقدر ما سعت للتوسع



تغيرت خريطة القوة العالمية

الداخلية؛ وهيمنتها على الطرق المؤدية إليها ، ولما كانت البحار تمثل آنذاك أهم العوائق أمام تدفق التبادل بالقياس الذي وصل إليه الفاض ، فقد تكثفت المحاولات نحو تجاوز الملاحة الساحلية إلى المياه العميقة ، والشابت أنه مع كل تطور اقتصادي في مناطق الإنتاج .. كانت خطوط التبادل تمتد مسافات أطول وإلى مناطق أبعد ، مما أدى إلى ظهور محطات وأسواق ومدن على طولها ، لا ترتبط بمناطق الإنتاج الأصلية مباشرة ، وإنما هي تستند إلى حركة الفاض مسافات بعيدة عنها ، وإلى عدد تكرار مرات التبادل على طولها ، ولما كان التناسب طرديا بين حجم الفاض وطول المسافة فقد انتظم توزيعها في مراقعها على السواحل والطرق وغيرها من خطوط الانقطاع الطبيعية ، وقادت إلى مرحلة اقتحام المياه العميقة والوصول إلى الأراضي البعيدة ، وجسدت بذلك نموذجا جديدا للقوة .. نواته «المدنية الدولية» ، وبرهنت - القرون أيضا - على تفوق المزايا البحرية الجيومستراتيجية ، وأن السيطرة على الماء والحركة فوقه .. تقدم ما يكفل السيطرة على القاييس أيضا .

وقد تجلت النماذج المبكرة لهذه القوى .. في مجموعة «المدن الفينيقية» التي رصمت الساحل الشامى ، مرتبطة بمرامك قدر من الفاض في مناطق الإنتاج فوق لقدره التصريفية لأسواقها المحلية المحدودة ، فاستثمرت مراقعها الساحلية عند نهايات خطوط الحركة والتبادل البرية ، فاجتذبت إليها - أو تلمست طريقها إليها بوسائل عديدة .. من أهمها تأسيس المستعمرات على طول الساحل

وغالبا ما كانت هذه القوى البرية تميل لحيازة مجرى النهر بمرته .. من منبعه إلى مصبه - كجزء مهم من جيوسراتيجية قوتها ، فضلا عن كونه من أهم ضماناتها .

وتتعدد أسباب تراجع هذه القوى البرية المبكرة ويمكن تلخيص أهمها في (ضعف التوجه البحري + لانتقال مزايا الفاض + المركزية المفرطة + المدنية الضعيفة) ، وهناك بلا شك غيرها ، مما لا يزال في جملة كامن في معظم الدول المعروفة الآن بالنامية ، ومنذ فقد هذا النموذج عناصر قوته .. فإنه نادرا ما استردا ، لا يدل على ذلك ترتيبه الراهن في هرم القوى ، بل وأيضا خضوعه شبه الدائم للقوى الخارجية .. منذ نهاية الألف الأولى قبل الميلاد ، فقد دأبت القوى الأخرى منذ ذلك الحين على نزع قرائنه ، وإذا كانت بعض الدول النامية قد حشدت طاقاتها في اتجاه التحرر من أوضاعها المتردية الزمنة ، فإن نجاحها بتعدده قدرتها على علاج هذه المجموعة من نقاط الضعف وغيرها .

||

لقد تراجعت هذه القوى المرتبطة بأحواض الأنهار الزراعية لحساب ما أصبح يعرف بالقوى البحرية ، وذلك بعدما استمرت سادتها شبه المطلقة منذ الألف الخامسة وحتى منتصف الثالثة قبل الميلاد ، وإذا كانت الجبهة المائية القريبة - بما وفرته من موارد الصيد - قد مكنت القوى البازغة من تجاوز المسحوى الاقتصادي المعيشي ، فإن بروزها قد ارتبط بوصولها إلى مناطق الإنتاج البرية

في تخومها .. للدفاع عن منطقتها الإنتاجية غالبا ، وقدمت هذه النماذج - في مجموعها - الأساس التاريخي والنظري .. لما عرفت بمسند ذلك جيوسراتيجية القوى البرية ، هذه التي تستمد قوتها من (قاعتها الأرضية + مواردها الكافية + تحقيقها للفائض الإنتاجي + الكثافة السكانية) ، ثم هي تنطلق في مضمار القوة ، بمقدار ما يتجمع لها من هذه العناصر ، وما ينتج عن كل ذلك من تفاعلات وتدابيعات ، داخل إطار من السلطة المركزية (الفرعون ، الإمبراطور) ، غالبا ما تدفع بها نحو الفارج . كقوة بارزة محلها وإقليميا وأحيانا عالميا ، غير أنها بقيت - غالبا - في إطارها البري ، نادرا ما تتجاوزها إلى المياه المحيطة .. أو إلى ما وراءها ، وقدمت لها السواحل والجزال وغيرها من خطوط الشكان الطبيعية حدرها السياسية الأخيرة ، هذه التي لا تتجاوزها إلى ما وراءها .. إلا في حدود ما يعرف بالملاحة الساحلية الموازية والقريبة من خط الساحل .

وإذا كانت بعض هذه القوى (مثل مصر) قد واصلت علاقاتها البحرية مع جيرانها (خاصة الشام) منذ وقت مبكر ، مستندة في ذلك إلى تقدم معين في صناعة السفن ، فإن الملاحة النهرية كانت هي الأكثر شيوعا بها وفي بقية هذه الحضارات ، فالأنهار التي قدمت المياه الكافية اللازمة لزراعة متقدمة في أحواضها ، فإنها أيضا قد وصلت بين مناطقها بوسيلة نقل رخيصة فعالة ، مدعمة السيرة الإقتصادية بشحنات دائمة من الحركة والعبودية داخل بنيتها السكانية ،

لشمالى الأفريقى ، وتحدثت معادلة قوتها الاقتصادية فى قدرتها على السيطرة على الماء ، وعلى خطوط الحركة عبره (الأسطول) ، وعلى ما وراءه من اليايس ومناطق الإنتاج (المستعمرات الساحلية + مراكز الدفاع للدخلة) ، ومع عدم تجاهل ما أسفرت عنه تيارات التاريخ - بعد ذلك - من نماذج للقوى البحرية .. أشد تعقيدا وأحفل أهدافا ، فقد بقيت منطقية - فى جوهرها - على ذات مبادئ القوة الاقتصادية والعسكرية .. التى أصبحت عندهما منذ البداية نماذجها المبكرة .

□

وقبل أن تسقط المدن الفينيقية على الساحل الشامى ، كانت «كريت» قد برزت كقوة بحرية مناولة ، تستند إلى تجارة المعادن والسلاح غير أنها لم تستمر طويلا ، وورثتها المدن الإغريقية .. ومعهما تجارة البحر المتوسط ، مدعمة تجارتها بمد خطوط تبادلها إلى الظهير الأوروبى المتراعى ورامها ، واستحقت دوافع الطلب بين أوروبا والشرق . كما أسست المستعمرات على طول خطوط الحركة على النمط الفينيقى ، وسيطرت على جزر البحر المتوسط .. وطورت من صناعة السفن ، ومثلما صنعت القوى النهريّة سياستها على أساس حيازتها للنهر من منبعه لمصبه ، فقد طمحت «مقدونيا» إلى السيطرة على خط التبادل بأكمله بين الهند وأوروبا ، غير أنها قد تصادمت مع قوة برية راسخة (فارس) ، وأدى ذلك إلى تضييقهم معا ، وإذا كانت «فارس» قد استمرت فترة أطول فقد هبطت «الهند الإغريقية» على الجانب الآخر من المنحنى .

٦

وقد برزت «روما» بعد ذلك ، على نحو غير مسبوق ، وسيطرت على حوض البحر المتوسط ، وتجاوزت جبال الألب حتى بريطانيا ، واستقرت حدودها الشرقية على طول نهري الدانوب والراين ، منطقية على نموذج القوة البحرية البرية معا ، وبالطريق المعبّد والسفينة المستطورة فرضت سيطرتها على أجزائها المترامية دون أن ترتطم - بعد قرطاجنة - بقوة ما حقيقية ، حتى واجهت «فارس» بقوتها البرية الراسخة ، والتى وإن أخدققتها «مقدونيا» - من قبل - فى دورة من دورات ضعفها ، فإنها كانت فى عصر «روما» تمر بواحدة من دورات قوتها ، فعمدت «روما» إلى الائتلاف حولها دون اخذها ، وهيمت على البحر الأحمر .. وما يفره أو يمزاته من طرق التجارة البحرية والبرية ، ومعهما انتعشت جملة مدن التجارة الشامسية والمصرية والحجازية واليمينية ، ومنها توالى خطوط التجارة إلى مداخلها الشرقية الآسيوية ، وقد واجهت «فارس» هذه السياسة أكثر من مرة ، سواء بتأليب القوة المحلية ، أو منازعتها السيطرة على المدخل الجلبى للبحر الأحمر ، أو بالإطلال على البحر المتوسط بغزو مصر ، غير أنها قد أعوزتها دائما دعائم القوة البحرية ، التى بقيت من معومات الهجمة الرومانية طوال عصرها ، وقد حولت البحر المتوسط إلى بحيرة رومانية وأسمته بحرنا - Mare Nos- trum ، مستندة أيضا إلى قدرة متميزة على الحشد والتنظيم والإنارة ، وإلى بنية حصانة تنسم بالواقعية والنظرة العملية ،

والى نصوص أوضاع ما عرف بالسلام الرومانى Pax Romana فى ولاياتها ، وتضمت ثقافتها أنماطا من النظم .. بقيت مصدرا ورسيدا للنماذج التالية ، ومرجعا لمعظم النظريات الجيوستراتيجية المعاصرة ، ليس فقط بما جسده نموذجها من عناصر القوة وأسبابها ، بل وأيضا فيما أفصح عنه انهيارها من عوامل التحلل والضعف الكامنة .

لقد تمزت الإمبراطورية إلى دولتين متصارعتين (٣٧٠ م) - هما الدولة الرومانية الغربية (روما) والدولة الرومانية الشرقية (بيزنطة) ، وقد قدر للأولى أن تواجه قوة البرالآسيوية العاصفة ، التى توالى هجمات قبائلها الزعرية ، مجتاحة قلاع وحصون الراين والدانوب ، حتى أسقطت (٤٧٦ م) روما ذاتها ، كما قدر للثانية أن تواجه قوة برية أخرى ، تبلورت فى شبه الجزيرة العربية ، واضطرتها للتراجع أمامها ، محلية لها الشام ومصر وشمالى أفريقيا ، واستمر الصراع سجالا بينهما .. طوال العصور الوسطى بأكملها .

- ٧ -

لقد صنعت الدولة العربية الإسلامية منحنى قوتها منذ منتصف القرن الميلادى ، وقبل أن ينتهى هذا القرن .. كانت قد أصبحت قوة البرالآسيوية فى العالم القديم ، خاصة بعدما أسقطت «فارس» وامتدت سيطرتها إلى هراش الصين ، ولم يكن الدرس الفارسى غائبا عن رؤيتها ، فسعت منذ وقت مبكر إلى بناء أسطولها ، ومشاركة بيزنطة هيمنتها على البحر المتوسط ، كما أدركت مغائرت قوتها

تغيرات خريطة القوة العالمية

إلى مضماره، مستثمرة مصلياتها (الثورة التجارية) ومستمرة مع تداعياتها (الثورة الصناعية) طوال الفترة بين القرنين ١٦-١٩ م، وبذلك أفلتت خيوط القوة (التجارة + الصناعة) تماما من بين أصابعها، وبقيت حيث هي - الدولة العثمانية - بمثابة قوة برية متكاثرة.

- ٩ -

وفي فكرة متزامنة مع الصعود العثماني.. بدأت الكشوف الجغرافية، فبعد أن أخفقت القوى البحرية (العرب الصليبية) في اختراق القلب المصري والشامي.. مرتدة عنه بعد محاولات متكررة مضنية، عمدت إلى الانخلاف حوله.. وأسر طرق التجارة إلى خارجه، أي أنها بعدما فقدت المناطق.. لجأت للبحث عن طرق بديلة لما يمر به، وهكذا فإن الوصول إلى منابع التجارة الشرقية كان دافعها، أما الكشوف ذاتها فكانت مصاندة خالصة، ولم يكن الهدف من ذلك التخفيف من أعباء شرائب المرور وحسب، بل وأيضا توجيه ضربة شديدة للمدن التجارية العربية والإسلامية.. وإنهاء دورها على طرق التجارة بين أوروبا والهند، وذلك باعتمادها ركائز اقتصاد الفايض والوفرة، ومن شأن إظهارها أن يبيع الفرصة لمعاودة السيطرة على مناطقها أيضا، أي أن أسر الطرق بمثابة المقدمة اللازمة للسيطرة على ما سبق لبيزنطة أن فقدته إبان حركة الفتح الإسلامية.

وقد تجمعت نتائج هذه الكشوف وتدابيرها لصالح هذه القوى البحرية تماما، ورغم أن معظمها (البرتغال، هولندا، بريطانيا) لم تكن تستند أصلا إلى

مهددة السهل الأوروبي الأعظم وراها بأكملة، وعندما تراجعت عن حصارها تكررت نتائج تراجع الدولة العربية الإسلامية - قبلها - عن استكمال الاتفاقها حول حوض البحر المتوسط، إثر هزيمتها في معركة بلاط الشهداء.. أو تور (١٧٣٢ م)، ذلك الدراج الذي استمر في جزه لصالح المد الأوروبي المحتشد لعدد العرب الصليبيين في المرة الأولى، والأتراك المسلمين في الثانية، وذلك مع عدم تجاهل المتغيرات التاريخية والحضارية للمقدرة بهذا الدراج في المرتين معا.

لقد ورثت الدولة العثمانية - من الزاوية الجيوستراتيجية - مقومات قوة البر العربية الإسلامية وصعها ما تبقى من مقومات القوة البيزنطية.. بعد سقوط القسطنطينية، وإذا كانت قد بقيت بعد تراجعها عن قوتها - قوتها - كقوة برية لها وزنها، إلا أنها كانت في مجموعها قوتين الهبوط على الجانب الآخر من المنحنى، وذلك أنها رغم سمعها لإثبات وجودها البحري في حوض البحر المتوسط، فإن توجهها الأساسي قد بقي بريا في معظمه، وبرزت في التاريخ بمذمومتها وليس بأسطورتها، وأثبتت في إدارتها لولاياتها المدمامية - في آسيا وأفريقية وأوروبا - سياسة عقيمة، وسعت من شروخها.. ولم تدمجها في كيانها، وتبددت قوتها في إخماد ثوراتها، ورغم فورات الإصلاح التي كانت أحيانا تكتلها، فإنها لم تترك متغيرات القوة في عصرها، وذلك حين لم تشارك في سباق الكشوف الجغرافية.. التي انفتحت القوى البحرية الأوروبية (البرتغال، هولندا، بريطانيا - وغيرها)

في إبانها، فوضعت سياستها للإحاطة بهذا البحر من جميع جوانبه، فضغطت بكل قوة هامشه الشرقي (القسطنطينية) واخترقت هامشه الغربي حتى جبال البرانس، وعقد هذين الهامشين دارت رحى الصراع بينهما وبين أوروبا طيلة سبعة قرون، ولم تكن نتيجة الصراع - من وجهة النظر الجيوستراتيجية - في صالح أي من القوتين، وإن استحوذت أوروبا نذاعاتها.. بعد الكشوف الجغرافية خاصة.

- ٨ -

لقد حصدت قوة البر الأوروبية نتائج الصراع لصالحها، هذه القوة الكامنة في ملت السهوب الوسطى الآسيوي، والتي كانت تمر بفورات متعاقبة.. تعددت لتفسيراتها - من النمو والانكماش، فقد انفتحت في فورية منها بجفافها تجاه الدولة العربية الإسلامية التي أنهكتها الصراع للخارجي والتمزق الداخلي، وضغطت عليها حتى دخلت عاصمتها بغداد (١٢٥٩ م)، ومن المنبع الآسيوي نفسه.. تبلورت هذه القوة - تحت قيادة الأسرة العثمانية - في دورة قوة استمرت طويلا بالقياس لما سبقها، وضغطت على القسطنطينية، حتى أسقطتها (١٤٥٣ م)، محقة - لحسابها - حلما قديما للدولة العربية الإسلامية، وعندما دخلت القاهرة أيضا (١٥١٧ م).. أصبحت معظم أراضي هذه الدولة في إيطارها، وبرزت بذلك كأكبر قوة برية في عصرها، ووصلت إلى أعلى نقطة على منحنى نموها، حين حاصرت - قسطنطينة، مفتاح أوروبا الثاني بعد القسطنطينية،

قاعدة برية كافية، فإنها قد انطلقت لتكون لها إمبراطوريات برية واسعة، على بعد آلاف الأميال من قواعدها الذاتية، تغطيها عنها البحار والمحيطات، ولم يكن لها أن تحقق ذلك فضلاً عن حمايته.. دون أن تضع لنفسها استراتيجية محكمة.. تحولت عناصرها في:

- استثمار خصائص القوة البحرية.. وتحقيق السيطرة على الأناس من البحر.
- التحكم في الطرق المزدنية لإمبراطورياتها.

- التوسع البري إلى الجوارح في العالمين القديم والجديد معاً.
- التأمين العسكري للمناطق والطرق معاً.

محققة نموذجاً راسخاً من نماذج القوة عبر التاريخ، ما يزال ماثلاً في خريطة للعالم المعاصرة، هذه التي تعود معظم خصائصها إلى هذه الكشوف الجاسمة، خاصة ما يحصل منها بثالثي العالم الراهن بين الشعوب المتقدمة والمتخلفة، وإلى التراتب الحالي في هرم القوى.

- ١٠ -

وكما سبق الإشارة.. فقد قدمت «البرتغال وأسبانيا».. ومعهما «هولندا» للنماذج المبكرة في هذه المرحلة، وتجلت «البرتغال» بعد رحلة «داجاما».. إلى الهند عن طريق الرأس (١٤٩٨م) قوة بحرية عظمى، تستند إلى أسطولها.. وإلى محطاتها التموينية.. ومراكزها الدفاعية الموزعة على طول الطرق بين «الشبهة» و«بومباي»، غير أن عددًا من نقاط الصنف بقيت كاملة في بنيتها دون حل، مثلت في مثانة حجمها السكاني، وصغر

قاعدتها الأرضية الذاتية، وذلك بالقياس إلى اتساع أهدافها في العالمين الجديد والقديم معاً، وما يقترب بذلك من نهافت رصيدها اللانح للمنافسة مع القوى البحرية الأخرى، فضلاً عن تدنى طاقتها على حماية الطرق التي طالت والمناطق التي اتسعت، ومع جمودها الداخلي اقتصادياً وسياسياً، وشدة ارتباطها بأنماط تفكيرها ورموزها الإقطاعية، فإنها قد عجزت عنه استثمار موارد مستعمراتها بكفاءة وقائية، وتبنت «البرتغال» في ذروة قوتها.. غير مؤهلة لاستثمار وتطوير ما حققته، مفتقرة لما يزامن ذلك من مؤسسات وأجهزة وعناصر بشرية، ومن ثم عجزت عن الاستثمار في المنافسة، أو على الأقل تخلف عن غيرها في مضمارها.. ممن بدأ السياق بعدها.

- ١١ -

وقد برزت «أسبانيا» في الفترة نفسها تقريباً، وذلك بعد الفرج العربي الإسلامي من الأندلس (١٤٩٢م)، واتجاه مقاطعاتها نحو الوحدة في دولة واحدة، مسجدة إلى قاعدة أرضية كافية، وإلى حجم سكاني مناسب، وفي اتجاه بحثها عن طرق تجارية بديلة.. اكتشفت العالم الجديد (١٤٩٣م)، ورغم تأخر التعرف على حقيقة هذا الكشف.. فضلاً عن استثماره، فإنها قد نافست البرتغال طوال القرن ١٦م، وعندما تراجعت الأخيرة.. بعد أن وصلت إلى ذروة قوتها.. إثر اتفاقية «تردي سلاي» (١٥٥٣م) التي اقتسمت بمقتضاها العالم الجديد مع أسبانيا، فقد حلت محلها قوى أخرى (هولندا، بريطانيا)، ودخلت في منافسة

مستعرة مع أسبانيا، ولم تكن أسبانيا قوة بحرية بالدرجة الأولى، ورغم رايدها في مجال الكشف الجغرافية.. فإنها لم تستثمر نتائجها كما ينبغي، وطالت المسافات بينها وبين مستعمراتها.. دون أن تواجه ذلك بتطوير أسطولها كما ينبغي، أو تأسيس ما يلائمه من محطات التعميم والحماية، وعجزت أجهزةاتها عن استثمار ما نجزه إليها من موارد، وبخاصة في مجال الصناعة، بل وتأخرت تيارات الهجرة منها إلى مستعمراتها بالكثافة وللدرجة الفعالة، ويقدر ما نجحت في التوسع البري.. بقدر ما أخفقت في حماية الطرق إليها، وعندما هزمتها «بريطانيا» في معركة الأرمادا البحرية الفاصلة (١٥٨٨م)، تصاعدت للغاية كقوة بحرية، واستمرت كقوة برية منافسة في القارة الأوروبية، وأضيف تراجعها البحري لحساب بريطانيا بسفة أساسية.

- ١٢ -

وبعد الأرمادا تصدرت «بريطانيا» للقوة البحرية.. إن لم يكن العالمية قوياً، ورغم المنافسة الهولندية المبكرة، فإنها كانت أصغر مساحة وأقل سكاناً من الاستمرار كقوة تنافسية ماثلة، وتوصلت للصيغة السياسية المناسبة لها، وهي أن تكون حليفة لبريطانيا، وواقعة في منطقة الظل من قوتها، خاصة وأن بريطانيا قد صاغت «جيوستراتيجيتها» الأوروبية على أساس أن الدفاع عن جزرها إنما يبدأ من الزاين.

وفي إطار مجموعة من العوامل المؤاتية.. صعدت «بريطانيا» المحصى..

تغيرت خريطة القوة العالمية

لنقدم النموذج الأبرز - عبر التاريخ - لقوة البحر المسيطرة على إمبراطورية برية مدمرة.. عدة قرون متواصلة، أصبحت فيه عن معظم العناصر الجيوسياسية التي تميزها قوة البحر المستندة إلى تكنولوجيا متفوقة، وتجدت خصائص هذا النموذج في «المدنية البريطانية».. المستندة إلى دعمات التجارة (البنك، الشركة) والصناعة (الآلة + المصنع) والبحر (الأسطول)، في إطار الدولة الموحدة (المملكة المتحدة) التي حققت المفرد اللازم مع الاستراتيجية الواضحة، لنشق طريقها عبر المنافسة العنصرية، وتأسس إمبراطورية تضم أستراليا والهند وكندا ونحو نصف أفريقيا، وتمكنت من توجيه التاريخ السياسي للعالم بقدر ما تمكنت في اقتصادياته، ووضعت قوائم الأمن لسله وخاماته، ونشرت لغتها وثقافتها في أقاليمه، بل وصيغت أجزاء منه واسعة بصفتها الخاصة، وتوجه معظمه نحو تكرار نمذجها.. خاصة من ناحيتي الديمقراطية والصناعة.. وأصبحت تجربتها بمثابة الرصيد لها جميعاً.

ورغم ذلك فلم يضع هذا النموذج لحركة القوة في التاريخ نقطة ختامها، فقد انتابت منهذه - مثل غيره - المتغيرات، فأنته مع نهاية الحرب العالمية الأولى للهبوط على الجانب الآخر.. فماذا؟

تظهر نقطة المنعطف الأساسية في النموذج البريطاني - من وجهة النظر الجيوسياسية - فيما انطوت عليه بنيتها من علاقة مختلة بين اليابس (أى

موارده الذاتية) والماء.. باعتباره طريقها للوصول إلى موارد غيرها، ورغم إحكام قبضتها على عقد قوتها (المستعمرة + الطريق) .. فقد انفرط عندما أفصحت العلاقة بين الجغرافية والقوة تدريجياً عن قوانينها، الخاصة غير المواتية.. والتي يمكن تحديدها في:

● العلاقة بين الجزر البريطانية ومحيط المياه العالمى.

● العلاقة بين بريطانيا وإمبراطوريتها البرية.

● العلاقة بين استمرار القوة والموارد الذاتية للدولة.

لقد حققت بريطانيا في البداية - علاقة إيجابية مع المحيط العالمى، وتجلت في الأطلسى، وعلى طول خطوط التبادل بين الهندى وبحر الشمال، لكن الهاسيفيكي خاصة بقى بعيداً عن سيطرتها، فتدافعت إليه القوى.. خاصة هذه التي تطل عليه بجبهات واسعة (الولايات المتحدة، اليابان)، وبالنسبة للعلاقة بينها وبين إمبراطوريتها البرية.. فقد واجهت القوى الطامحة لمشاركتها مستعمراتها - (خاصة ألمانيا) ، كما أضيفت إليها تكلفة الدفاع عنها وقهر ثورات شعوبها.. ولم تسعفها مواردها رغم كل ما تزحجته إليها من مستعمراتها.. فتخلت تدريجياً عنها.. خاصة منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية.

والواقع أن هبوط النموذج البريطانى على الجانب الآخر من المنحنى.. قد أوضح جملة نقاط الضعف الجيوسياسية

الكامنة في القوى البحرية عامة (قصور الموارد الذاتية + للمنافسة المدمرة + تكلفة السيطرة + تناقضها مع القوى الوطنية + أسباب أخرى)، وأنها مهما صمدت لفئة نقطة تتوقف عندها.

- ١٣ -

دخلت «اليابان» سباق القوة مع بداية القرن التاسع عشر، متمثلة أسبابها في الاتصال بحضارة الغرب.. وبخاصة في مجال الصناعة والتكنولوجيا، دون الخلى عن خصائص ثقافتها المتميزة، واتجهت إلى تكرار النموذج البريطانى.. من حيث اعتماده على الأسطول والمستعمرة، وحققت في مجال النمو الاقتصادى تقدماً مشهوداً، في إطار برامجها المعروفة بالوثبات التكنولوجية.. هذه التي تناهت منذ منتصف القرن ١٩، واندمجت معجزاتها في نسج ثقافتها المتفردة في جزرها الذاتية، وبحكم التسليحة واتفاق الهدف.. تصالفت مع ألمانيا، في المربين العالميتين، وكونتا محوراً ضد الدول الاستعمارية الأقدم.. (بريطانيا وفرنسا) بعدما لم يجدا من المستعمرات والأسواق ما يلبى أطماعهما، غير أنها قد تخلت عن خططها في تكوين إمبراطورية برية آسيوية.. وفى الهزيمة على الهاسيفيكي، وذلك بعدما انسحقت ذرياً مع نهاية الحرب العالمية الثانية ونزع سلاح جيشها وأسطولها، غير أنها قد تجاوزت هزيمتها العسكرية بعدما، مستندة إلى فعالية قوة عملها ورسوم صناعاتها، فضلاً عن ثقافتها الخاصة وتنظيماتها الداخلية، وتقاليدها الموروثة والمتصلة بالتربية والأسرة ورسالة الحياة

وتقديم العمل، وأشعث بتموجها على ظهرها الآسيوى من كوريا إلى سنغافورة.. فيما يشبه إمبراطورية حضارية اقتصادية.. دون غزو أو قهر أو سيطرة.

- ١٤ -

لقد برزت ألمانيا، بعد وحدتها (١٨٧٠م) مقدمة النموذج الجديد للقوى البرية الطامحة، مستندة فى ذلك إلى قاعدتها البرية وسكانها، وإلى بنى اقتصادية زراعية صناعية متوازنة، هذا ما قدمه فلاسفتها من آراء معقدة عن التفوق العنصرى، غلفت بها أهدافها العنصرية فى توصيف ما فإنها منذ الكشف الجغرافية، وجعلت من أفكار (المرعوى للدولة، السجال العبرى، الثقافة الألمانية، الدولة الجرمانية العظمى وغيرها) قاعدة لاتجاهها التوسعى داخل أوروبا وخارجها، وكشفت عن أولها فى مؤتمر برلين (١٨٨٣م) .. مطالبة بصيبيها من المستعمرات مما تراه حقها، والثابت أن بذرة الحرب العالمية الأولى قد أُلقيت فى هذا المؤتمر، ليس فقط بما أوضحه من تناقضات بين الدول الصناعية الاستعمارية - يستحيل التوفيق بينها، بل وأيضاً بما توجهت إليه - بعده - كل منها فى وضع ما يتكلم لها تعقيد كل أطرافها، وإذا كان للحالف الأوربى الأمريكى قد هبط بالقوة الألمانية إلى نقطة الصفر مع نهاية الحرب العالمية الأولى، إلا أن تحجيم هذه القوة قد اقتضى جولة ثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، والتي وإن أسفرت عن تدميرها وتقسيمها، إلا أنها طهرتها من أروامها وطموحاتها الباهظة، برزت بعدها كقوة

اقتصادية وحضارية لها وزنها، تصاعدت بتزنيها إلى المرتبة العالمية الثالثة، ثم أضافت إليها تغيرات الجغرافية السياسية الجذرية فى شرقى أوروبا.. احتمالات للقوة لم تكن منظورة، لا تكتمل فقط فى توحيد الألمانيتين، بل وأساساً فى انطواء صفحة الاتحاد السوفيتى.. بتفككه وتراجعها عن صدارته.. بإخلاقه مرقعه، بما يتيح لها أن تمل محله باعتبارها القوة البحرية الأولى أوروبياً وعالمياً.. بجدارة فائقة.

- ١٥ -

وقد صنعت «الروسيا» منحى قوتها مع تبلور خصائصها القومية خلال فترة حكم بطرس الأكبر (١٦٨٢ - ١٧٢٥)، وتوجهها الصناعى والعلمى نحو الغرب، وتبلى وزنها - خلال القرن ١٩ - مع توسعها شرقاً حتى الباسيفيكي، وجنوباً إلى البحر الأسود، وغرباً حتى بحر بلطيق ونهر الفستوبلا، وهى القدرة ذاتها التى أعلنت فيها الولايات المتحدة على الباسيفيكي والأطلسى معاً، وذلك مع فارق أساسى بين القوتين، إذ بينما ورثت الولايات المتحدة خصائص حضارة غرب أوروبا الصناعية - فقد بقيت الروسية مقيدة إلى حضارتها الزراعية حتى نهاية الحرب العالمية الأولى.. وإذا كان التكوين السياسى للقيصرى قد دفع بالولايات المتحدة نحو الازدهار فى أطرها اللامركزية، فإن المركزية القيصرية فى «موسكو» لم تحقق النجاح ذاته فى إدارة قاعدتها البحرية الواسعة، وإذا كانت الولايات المتحدة قد تفرغت لأزمة طاحنة خلال حربها الأهلية، خرجت بعدها محماسة، فقد طالت

الاضطرابات الداخلية فى الروسيا، وتواصلت ندماتها طوال النصف الثانى من القرن ١٩، حتى انتهت بسقوط القيصرية.. وقيام الاتحاد السوفيتى على أنقاضها.

وقد سقطت القيصرية الروسية.. قبل نهاية الحرب العالمية الأولى (١٩١٧م)، واتجه الاتحاد السوفيتى بعدها.. نحو اتفاق العصر الحديث.. ضمن إطار صدام من خطط التنمية، وشغل الفترة بين ١٩١٩ - ١٩٣٩ فترة بنائه لقواعده الاقتصادية، تبثت فيما أسسه من مصانع ميكانيكية، وخاصة فى مجال الصناعات الثقيلة، وفيما مدّه من الشبكات الحديدية والطرق البرية، وما شده من سدود وخزانات، وما ولده من طاقة محركة، بالإضافة إلى تكثيف استثمار موارده الطبيعية الهائلة، الأمر الذى مكّنه من الصمود أمام الزحف الألمانى الصاعق.. أثناء الحرب العالمية الثانية، بل وبرزه بعدها كقوة رئيسية فى الساحة العالمية، ورغم خسائره البشرية والاقتصادية الفادحة خلال الحرب.. فقد واصل بعدها براجه، وتمكن بعد أقل من خمس سنوات من نهايتها.. من اللحاق بالولايات المتحدة كقوة نووية ثانية، بل وأن يدخل عصر الفضاء قبلها (١٩٥٧)، مدعماً مرتبته كقوة عالمية.. باستراتيجية لها أبعادها الفذهبية والسياسية والاقتصادية، تقاطعت دوائرها - فى أنحاء العالم - مع دوائر لنسوة القوة الرئيسية الأخرى (الولايات المتحدة)، تكراراً العملية لإصرار التى طامها سجلها التاريخ بين القوى الكبرى، وتتنوى بين صنعاته نتائجها المؤكدة.

تفیرت خریطة القوة العالمیة

ولذا كانت الساحة قد شهدت بروزها مع الاتحاد السوفیوتی بعد الحرب العالمیة الأولى، فضلا عن تقارب مراحل تکرینهما، فقد أعلن ذلك عن تغير جذری فی خریطة القوة .. سبقت الإشارة بإيجاز إلیه، وقد شاركتها الساحة بمسح القوى القديمة (بریطانیة وفرنسا) .. المتعمیة لعصر الکشف الجغرافیة وتداعیاتها، وبعض القوى الجديدة التي لم تشارك فی الکشف .. ولكنها لحقت بالصر الصناعی واندمجت به، ما بین قوى بریة (ألمانیة وبحریة (اليابان) بصفة بارزة، وأسفرت الحرب العالمیة الثانية عن خریطة ثنائیة الأقطاب (الولايات المتحدة، الاتحاد السوفیوتی) .. بتوجهات لیونیولیجیة متضادة .. دارت بها عولمة استقطاب محسومة .. سیاسیة واقتصادیة وثقافیة .. طوال ما یقرب من عقود أربعة، وتمتعت الهوة بین القطبین مع سباق التسلح المستمر .. ولئن حال میزان الرعب الذوری من تداعیاتها - بحکم الدمار الشامل حالة تجاوزها، ولأن .. وقد انفردت الولايات المتحدة بالساحة وحدها .. فهل یمی حقا قد فرغت من غیرها .. وخلا التاريخ لها؟ أم أن معاداة الصراع بین القوى الرأسمالیة .. قد عادت بكل عفوانها؟ محتملة على الأقل فی اليابان وأوروبا الموحدة .. ومعینا الصين تتأهب وتحتشد، وهما نزال للقواتین الجیوستراتیجیة ساریة .. على الأقل بالنسبة للمسافة والمساحة والتجاور المکانی .. رغم تکرولوجیة الاتصال والمواصلات المتصاعدة؟ هذه وغیرها

(مورنو، ١٨٢٣)، عکفت بعدها لنحو قرن کامل على التوسع غربا، حتى أطلت على الباسیفیکی بجهة بحریة لا تقل أهمیة عن جبهة الأطلس، ومكنتها الصناعة والآلیة من تنمية مواردها الهائلة بمعدلات عالیة، كما عومنتها عن نقص حجمها السکانی فی هذه المرحلة، وشدت الخطوط الحدیثیة أوصال بذیلها البریة الراسمة، وتدفقت طاقاتها الاقتصادیة على شبکاتها وأنهارها وبحیراتها، وخرجت من حریها الأملیة (١٨٦١ - ١٨٦٤) محماسة فی إطارها الفیدرالی، ووقر لها قرن عزلها لكلفة المشاركة فی صراعات العالم القدم، وأتاح لها الهيمنة على أمريكا الوسطی واللاتینیة، هذه التي أصبحت - مع کنذا - بمثابة رسویدا الجیوستراتیجی، ولأحاطت بالباسیفیکی حتى وصلت الأرخیل فیلیپینی، وضمت هارای، کولایة تابعة لها، ومن الزاویة الجیوستراتیجیة .. فقد هیأت لها مساحتها (نحو ٣ ملین میل .. أي ٧٪ من مساحة اليابس العالمی) علاقة متوازنة مع جبهاتها المائیة، خاصة وأنهما كتلة متمیة، ونكلا باستثناء الأسکا، المنفصلة عنها بالأرانی الکندیة، وبعض جزر الکاریبی والباسیفیکی والأطلسی .. التابعة لها والمنفصلة عنها بمساحات مائیة .. والبعیدة عنها مسافات متفانرة، وبالإضافة للملاقة المتوازنة .. فقد هیأت لها مساحتها عمقا بریا دفایعا وتنوعا فی الموارد .. جعلها تبرز فی نموذج للقوة غیر مسبوق، یجمع لدخل بذیلها بین أسباب القوة البریة والبحریة معا، فی کیان واحد مدمج محصل.

لقد انطوت هذه القوة البریة الکبری - منذ البدایة - على تناقضاتها، هذه التي تملئت فی تمدد قومیاتها ومركزیاتها المفرطة، كما عانت من تعثر برامجها الزراعیة سنوات متعاقبة .. فوشت فی شرك التجمیة .. رغم أنها تدفع للثمن، واستنزفتها كلفة سباق الصلح الباهظة .. كما أعافت لیونیولیجیها .. تطور نظام الحكم بها .. وتکلس أهزتها ومؤسساتها .. وتآكلت على مر السنین جدرانها وجداراته، وعند نقطة معینة .. تفجرت مشاکله .. بعدما أزممت وتقیحت .. ففسط كأنه یوما لم یکن، وتمزقت جمهوریاتة وتفکكت أوصاله .. وانطلعت أراضیه، ولم يعد مذكور من بین جمهوریاتة سری وروسا وأوکراینیا فقط، وإن بطول الوقت حتى تعاود الصين المطالبة بسینجریا .. التابعة تاریخیًا وأثنولیجیًا لها .. ولذا یقتصر وجوده على غریب الأورال فقط، وإذا كانت ایران وقرکبا تتلطمعان لوراثته ما اصطلاح على تسمیته «قلب الأرض» (آسیا الوسطی) .. فإن توظیف ذلك لحساب «عالم إسلامی، أعلى قوة .. یبقی مجالا مفتوحا لغيرهما، خاصة بعد الطرح الرأهن لقضية الإسلام والغریب .. بصیغات لا یجوز إعمالها أو التهیون ملها.

- ١٦ -

یبدأ الوجود السیاسی للولايات المتحدة - کدولة مستقلة مع نهاية حرب الاستقلال (١٨٢٣م)، وقد نمت من دولة تضم ١٣ ولاية محصورة بین الساحل الأطلسی وسلاسل التلیجی الجبلیة، حتى حققت وجودها للکامل - تقريبا - مع نهاية القرن ١٩، وقد اتبعت بعد فترة من استقلالها سیاسة العزلة التي وضعها لها

هى الأسئلة الموجلة مؤقفاً.. باعتبارها مستقبلية.. ومن ثم فإن موقعها الخاتمة.

- ١٧ -

والآن.. وبعد أن قلبنا صفحات خرائط القوة.. من ماضيها البعيد.. إلى صفحاتها الحاضرة، فربما يجوز قبل الانتقال إلى توقعاتها.. عرض ما ورد منها في نظريات القوة السابقة للاسترشاد بها.. وذلك كما يلي بصورة موجزة:

● هل تسود العالم قوة برية واحدة؟
كما توقع «رائل».. ورشح لها «ألمانيا».. دولته.

● أم تسيطر - مؤقتاً - قوتان.. كما يرى «كسطن»، قوة بحرية.. وأخرى بحرية، ثم ينتهى الأمر إلى «ألمانيا».. أيضاً فى مرحلة تالية.

● أم أن من يحز «قلب الأرض».. كما يرى ماكسندر.. يسيطر على الأرض؟ والصعروف أن الاقتصاد السوفييتى كان يملكه (جمهوريات آسيا الوسطى + سيبيريا)، وما هى الاحتمالات بعد فقدانها.. واستقلالها؟

● أم يتوزع العالم.. حسب هاريسوفر - بين ثلاث قوى؟، هى «ألمانيا».. (وتظهرها أوروبا وأفريقية)، و«اليابان» (وتظهرها آسيا وأستراليا)، والولايات المتحدة، (وتظهرها الأمريكتان).. على الأقل فى مرحلة معينة، ثم ينتهى الأمر إلى ألمانيا - دولته - وحدها.

● أم أن «الولايات المتحدة».. تبعاً لماهان، هى القوة المرشحة لتسود العالم وحدها؟ فلم تعد القوى البحرية - خاصة بريطانيا - قادرة على مواجهة القوى

البرية.. المعلقة فى ألمانيا ثم فى الاتحاد السوفييتى بعدها، خاصة مع فقدانها التدريجى لإمبراطوريتها البرية المترامية، ولهمت «اليابان» بالنسبة لكفاية موارد قاعدتها البرية.. بأفضل حالا من بريطانيا.. من هذه الناحية، ومن ثم ترجح كفة المزايا الجيوسراتيجية «لولايات المتحدة» غيرها، بحكم (اتساع القاعدة البرية + تنوع الموارد + جبهتى المحيطين الباسيفيكي والأطلسي + حجمها السكانى وحوية شعبها + ثقافتها المرمزة المتطورة)، فهذه عند مبررات ترشيحه المبكر لها.

ورغم ترجيح ما جرى لروية «ماهان» وتوقعه، حيث تظهر خريطة القوة الآتية.. وقد تسلمتها الولايات المتحدة.. وتكاد تنفرد بها، فلم تكن توقعات غيره فارغة، فقد تحقق لكل منها قدر من الصحة.. بدرجات متفاوتة، فنجباً «لرائل».. برزت ألمانيا بعد وحدتها الأولى (١٨٧١) كقوة برية فائقة، خاضت حربين عالميتين لتحقيق سادتها للعالمية فضلا عن أطماعها، ورغم هزيمتها ونقسومها بعد الحرب العالمية الثانية، فإنها قد توحدت ثانية، لتصبح القوة البرية الأولى فى أوروبا - بعد تفكك الاتحاد السوفييتى وتراجع مرتبته، عدا ما تزعم من مزايا جيوسراتيجية أخرى.. محتملة فى قاعدتها البرية بمواردها المتكورة + الذكولوجيا المتفوقة + حجمها السكانى + ثقافتها وحوية شعبها..)، بدرجة تؤهلها لأن تتركزع أوروبا الموحدة، وبذا تؤشك ثنائية القوة العالمية - كما توقعها كيان - أن تتجسد ثانية، وبالنسبة لفروض ماكيندر.. فإنها بمثابة للقاعدة لمن يتوقع

استعادة الاتحاد السوفييتى لمكانته.. بعد تخلصه من مشاكله.. واستعادة قلب الأرض لإطراره، وتبقى لتوقعات هاريسوفر جذارتها أيضاً.. ليس فقط فيما يتصل بالولايات المتحدة وألمانيا، بل أساساً فيما قدره «اليابان» كقوة عالمية قادرة، يؤكد نشب نفوذها فى ظهرها الآسيوى، فضلا عن تكنولوجيتها الفائقة، وتضاعف تطلها لدور عالمي.. يناسب مرتبتها كقوة اقتصادية عالمية ثانية، أما ما تنفذه هذه النظريات الجيوسراتيجية جميعها.. فيمثل فى غياب «الصين» عن توقعاتها، وإذا كان لذلك ما يبرره إلى ما قبل ثورتها (١٩٤٩).. وربما بعدها، فإنها تفصح منذ نحو عقدين عن قوة متعاظمة.. يستحيل تجاهلها أو إهمالها، وإذا كانت بعض الدراسات.. تصنيف إليها شبه القوة الهندية.. تبعاً لمسابات معينة، فإن العالمين العربى والإسلامي.. ليسا بمعدين عن تحقيق ذلك.. ولكن بشروط معينة.. تقتضى دراسة مفصلة منفصلة ليس هنا مجالها.

ورغم أن ما تهدف إليه هذه التوقعات وغيرها.. يمثل فى تحديد القوة النهائية القادرة على إدارة العالم بأكمله، وذلك على إطار ما يعرف بنظرية الهيمنة - Hegemony Theory، وبغض النظر عما يشوب بعضنا من أحادية التحليل.. ومن ثم تحيز الاختيار والترشيح، إلا أنها فى مجموعها قد أحاطت بهذه القوى التى تسودت الساحة العالمية منذ نهاية القرن التاسع عشر خاصة، كما كشفت عن مقومات القوة فى أيها ومن ثم كلها، بما يتيح تجميعها فى نظرية عامة للقوة.. هذه أهم بؤرها:

● قاعدة من الموارد الطبيعية..
تحوّلها الدولة داخل أرضها.

● تحويلها إلى موارد اقتصادية..
باستثمارها ومضاعفة قيمتها المضافة
بصفة دائمة.

● اتخاذ (العلم + البحوث التطبيقية +
الصناعة) أساسا للتنمية الاقتصادية في
شئى مجالاتها.

● تنمية مواردها البشرية بكافة
مستوياتها .. ورفع الكفاءة الفنية للقوة
عملها المنتجة.

● تطوير الثقافة مما يشهدها ..
وتحريرها نهائيا مما يوقفها ، وشغلها
بالقواصل الإيجابية مع غيرها ، في
صياغة تكاملية .. وأعية بركاتها .. وما
يأنفئها مما ..

● التنظيم السياسى للمجتمع .. بما
يستدعب شرائحه .. ويمبر عليها ..
ويحشد طاقاتها.

● تكوين إرادة وطنية وقومية .. لا
تنكص عن أحدها.

● بث الحرية بالحرية فى البنية
العقلية والشعورية لشعبها.

● احتشاد الكيانات الأقرب ثقافيا
وأقتصاديا .. داخل منظمات إقليمية فعالة
راسخة.

وليس من شك فى وجود غير ما
ذكر.. مما يمكن اعتباره من هذه

النظريات وغيرها، بما يضيف إلى هذا
الإطار النظرى بنودا أخرى ، وتوضح
المتابعة التحليلية للماذج القوة المختلفة ..
تمثل تغيراتها فى اتجاهات عدة .. ويمكن
تحديد أهمها فيما يلى :

« تغيرات تاريخية .. من مرحلة
تاريخية لأخرى.

« تغيرات مكانية .. من منطقة
جغرافية لأخرى.

«تغيرات بنىة للقوة .. وتحكمها
للتطورات التكنولوجية .

ويجمع التغيرات التاريخية والمكانية ..
مصطلح (المركبة .. الرأسية والأفقية
للقوة) ، ورغم تعدد مراكزها .. أى
نماذجها .. فإنها ليست بحال منفصلة ..
مترابطة الجذور (جذور القوة) -وحيدة
الجذع .. وإن تعددت فروصها وتلوصت
ثمارها ، تروىها .. كما سبق الإشارة ..
تطورات التكنولوجيا .. من الأداة
الحجرية إلى السفينة الفضائية ، وتشكل
فى مجموعها ما يمكن تسميته بالموارد
الحضارى للقوة .. للمجتمعات الإنسانية
جميعها ، وبذا يجمع التاريخ ما وزعته
الجغرافية، بما يتيح لأى مجتمع أن يحقق
تفوقه .. فى أى من مجالات التقدم، تبعا
لموارده وقدراته وثقافته الخاصة ، ويثبت
تعدد مقومات القوة وانتشارها Power dif-
fusion فروضا جيوستراتييجا جوهريا ،
وتجسد فى تفرع القوة بين عدد من
أقطابها .. فى كل مرحلة تاريخية ..

فضلا عن تغير الأقطاب ذاتها ، كما
يبرهن انتشارها وتوزيعها .. على أن
تشكلاتها فى المساحة هرمية
(هيراكية) .. لها قاعدتها وشرائحها
المرتبطة .. التى تشغلها بقية الدول
بتداخلات شتى .. وتدل الحركة .. على
تغيرات شراحيه من القاعدة للقمّة.

وإذا طالعنا الصفحة الزاهنة من
خريطة القوة .. تبعا لهذه الرؤية .. نجدها
تشكل أو تعاد صياغتها حول مجموعة
من القوى الرئيسية (الولايات المتحدة ،
أوروبا ، اليابان) .. بدرجات متفاوتة من
التماسك وصلابة الظهور .. وترايط
عناصرها المتشابة ، يليها شرائح القوة
بمستوياتها ، وأيا ما كانت نتائج تغيراتها
الجارية .. التى لا تختلف دينامياتها عما
عرفته صفحات خرائط القوة الماضية ،
فلمة حقيقة وحيدة باقية .. وهى أنه لا
وجود للقوة المطلقة أو للضعف المطلق ،
بمعنى أنه لم توجد عبر التاريخ .. كما لا
توجد الآن .. هذه الدولة التى حققت القوة
من كافة جوانبها ، أو هذه الدولة الضعيفة
من كافة مقوماتها ، وكل ما فى الأمر أن
هناك فى كل دولة (أو كيان مهما كبر)
جوانب من القوة والضعف معا ، وتتراتب
القوى فى الساحة .. بذام على المحصلة
العامّة .. فى فترة معينة -لجملة تأثيرات
هذه العوامل جميعا، كما أن المرتبة قابلة
للتغير فى كل مرحلة ، بمقدار ما تسعى
عامدة إليه كل دولة ■



المدوى؟ لماذا تعود نسائنا بعد حركة قسائم أمين بنصف قرن إلى عصر الحرير؟ لماذا أخذ منا الغرب ابن رشد واحتفوا به وارتقوا به، بل وأطلقوا عليه اسما محرقا جديدا (Averroes) وأعطونا بدلا منه توما الإكويني St. Thomas of Aquinas الذى احتسبنا به وقدمنا فلسفته بأسماء عربية وسقطنا معه إلى القاع بفلسفة الجهل والظلام.

لعله من المفيد، فى أزمنة الحالية، أن نتأمل فى نشأة العلم والظروف التى ساعدت على تزعزعه، والظروف التى عطلته. ونظرة سريعة، سنكتشف أن أغلب المفكرين يتفقون على أن نشأة العلم بمفهومه الحديث كان مقراها اليونان وبالذات فى منطقة فى غرب آسيا الصغرى كانت تدعى أيونيا. ولقد نقل إيليا أدبازونا ومفكرنا كثيرا من وجدانيات وفلسفات الحضارة الإغريقية، وسحاول أن نتعرف فى السطور التالية على بعض أوجه جذور العلم التى نشأت فى اليونان.

أيونيا

تطغى على فكر جانيت من البشر حتى الآن فكرة أن العالم مسرح عرائس تدرك خبيط غير قابلة للتفاهم وتزدجر هذه الفكرة وتنتشر فى فترات الظلام فى تاريخ الأمم، وتذوى وتضمحل فى فترات التحرر والتقدم.

وجوه وأذرع بناتنا وزوجاتنا، ولا كرامة فى مذلة الضعف واستجداء الغذاء والدوام من الخارج - مهما شجبتا وصحتا وتفاخرنا بالأصول، ولا سعادة فى مرض وتطفل طفل أو موت شاب فى قمة عمره - مهما تصامطينا من مخدرات مادية ومعنوية، ولا استنارة فى مجتمع تنتشر فيه كتب عن «علاج الإيدز بالأعشاب» وعن «رى الظمان» فى عالم السحر والجان، (الأهرام ٣١ أغسطس ١٩٩٤) وتذاع فيه برامج تليفزيونية عن كيف تحصل على ٧٠٠ امرأة فى الصباح و٧٠٠ امرأة فى المساء، وعن انقواء شر الحاسد بالأغصان فى ماء وضوئه، وعن رائحة روث الجان - وكل هذا فى مشارف القرن الولد والعشرين.

وتخلفنا وضعفنا - سواء كمصريين أو كمرب - يبدى عن أخطاء فى علاقتنا بالعلم. فأين ومتى ولماذا حدثت هذه الأخطاء التى تسببت فى شاكلنا وتماستنا؟ أين وقست هذه الأخطاء التى دشنت تخلفنا وأحببت تقدمنا؟ لقد نشأت وترعرت الحضارة الصناعية الحديثة لليابان وكوريا والصين فى ظروف أسوء من ظروفنا ومع ذلك تقدمت عنا بفراسخ، فما السبب؟ لماذا أصبحت كل محاولات التطوير عندنا مثل محاولات سيزيف Sisyphus تنتهى دائما بالسقوط

هل نعيش فى مجتمع متخلف؟

ما دلالة ذلك؟

هل هى العلاقة الخاطئة بالعلم؟

فأين ومتى ولماذا حدثت هذه الأخطاء

التي تسببت فى شاكلنا وتماستنا؟

أين وقست هذه الأخطاء التى دشنت

تخلفنا وأحببت تقدمنا؟

قد نتفق أو نخلف على تعريف

العلم، بمفهومه الحديث فى

العالم المتقدم، وقد نتفق أو نخلف على

مدى علاقته بالمعرفة المطلقة أو النسبية،

وقد نتفق أو نخلف على فهم كارل بوبر

Karl R. Popper، أو توماس كوين

Thomas S. Kuhn، أو يملئ الفوضى،

أو زكى نجيب محمود له، ولكننا لا بد

فى نهاية الأمر أن نتفق على أن «العلم،

هو أقرب الطرق حتى الآن للصرفية

الصحيحة، وأن من يملك نواصيه يحصل

على القوة التى تمكنه من التعامل مع

الطبيعة ومع غيره من البشر بما يطلبه

دينه وأخلاقه ووجدانياته. ولا بد لنا أن

نتفق كذلك على أنه بدون تملك ناصية

العلم فلا شرف ولا كرامة ولا سعادة ولا

استنارة ولا معنى للحياة فى عصرنا

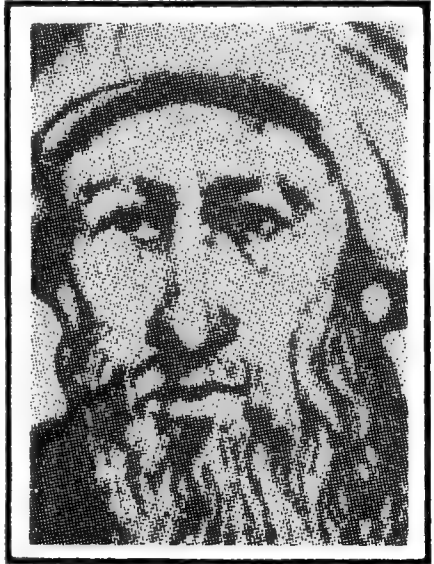
الحديث، فلا شرف فى الفقر والتخلف -

رغم محاولتنا المأذجة للمنحكة لحجب

سمير حنا صادق

ابن رشد

ومذ ألفين وخمسمائة عام نشأت في منطقة كانت تدعى أورنيا - وهي مجموعة من المدن والجزر كانت توجد على الشاطئ الغربي لآسيا الصغرى (تركيا الآن) - قوم يعتقدون أن كل شيء مصنوع من ذرات وأن الأناسيون والحيراثات الأخرى قد نشأت من أنواع أكثر بساطة وأن الأمراض لا تنتج عن العفوية ولكن بل عن أسباب يمكن للعقل البشري أن يفهمها. وبذا اتصف فكر هذه الجماعة بأهم خاصية تمثل العلم وهي اختصار الظواهر المختلفة المعقدة إلى قوانين بسيطة يمكن تفهمها. وكذا، قبل مولد المبدأ المسيح بستة قرون، ولدت فكرة جديدة تقول بأن العالم قابل للفهم لأنه يسير على نظام داخلي. وأطلق الأيونيون على هذا العالم المنظم اسم كوزموس Cosmos وهي كلمة إغريقية تعني «النظام» (عكس Chaos وهي كلمة تعني الفوضى).



ولكن، لماذا ظهر هذا الفكر في أورنيا؟ لماذا لم يظهر في الهند أو في الصين؟ لماذا لم يظهر في مصر أو بابلون؟ لماذا لم يظهر في أمريكا؟ لماذا لم يظهر هذا الفكر في هذه البلاد رغم تقدمها جميعا في التكنولوجيا: تكنولوجيا البهاء، تكنولوجيا الزراعة، تكنولوجيا الحرب، تكنولوجيا التحديط؟

يدعى لنا هذا أن نتذكر الفرق الشاسع بين التكنولوجيا والعلم. فقد بنى المصريون الهرم دون أن يعرفوا قوانين الارتفاع، وقسم البابليون الأرض الزراعية دون أن يعرفوا قوانين الهندسة. لماذا إذن رغم هذا التقدم التكنولوجي لم يظهر هذا الفكر في هذه البلاد؟

يقول المفكرون إن السبب في ذلك يرجع إلى أن أوبيا كانت مجموعة من الجزر متحضرة من أي دوجما أو فكر متحجر سابق. لم يكن بها تركيز للقوة يفرض سيطرته على الفكر والدراسة. كان للمصريين ديانتهم القوية وكان لليهود عهدهم القديم، أما في أوبيا فقد كان الوضع مختلفاً:

كانت الآلهة المسيطرة على المنطقة هي سرودك من بابليوس وزئوس من اليونان. وكان رجال الدين التابعون لكل إله يكذبون الآخرين.

واحتار الأيونيون أجهم وصدقون، فإذا صدقوا إليها فلا بد أن الآخر كاذب وأراح الأيونيون أنفسهم وكذبوا الطرفین.

وهكذا نشأ في الفترة بين عام ٦٠٠ - ٤٠٠ ق م ثورة في الفكر الإنساني. وازدهرت الثورة. وظهرت النظم، وظهرت أيضاً بعض الانحرافات الفكرية (الفيلسوف غورثون) إلى أن قوى مركز بعض القادة وظهرت اتجاهات إمبراطورية وظهرت تجارة للمبيد، فاضمحل تأثير العلماء الأيونيين وجاءت الضرية الفاضية في البلد الأم، اليونان، على أيدي أفلاطون وأرسطو. وبعد إفاقة أيام مكتبة الإسكندرية من ٣٠٠ ق م وإلى ٤٠٠ م. والتي انتسخت بسيطرة الكنيسة في الإسكندرية وقتلها

لأهم العلماء في ذلك الوقت (هيباشيا Hy-patia) بعد ذلك دخل العلم في ظلام دامس إلا في أيام العلماء المسلمين ثم نام بعدها العلم إلى أن تم تحريره بتحطيم المسورة الأرسطية للعالم على يد كوبرنيكس وكبلر وجاليليو ونيوتن.

طالبس:

يعتبر أغلب فلاسفة العلم أن أول العلماء الحقيقيين هو طالبس من ميليتوس Thales of Miletus (٦٠٠ ق م). وميليتوس مدينة صغيرة على الطرف الشرقي لآسيا الصغرى يفصلها عن ساموس Samos وهي جزيرة مهمة في تاريخ العلم والفلسفة. ممر مائي صغير.

ولكن ما الذي ميز طالبس عن غيره من الفلاسفة والمفكرين الإغريق؟ إن الذي يميز طالبس هو أنه أول مفكر وضع نظريات مبنية على الملاحظة وقابلة للتكذيب أو التأييد. فقد عاش اليهود في ظل ثوراة تريحهم من عبء التفكير وتعطيهم دليل عمل، للحصول على «أرض الميعاد». وقد افترض المصريون، وهم تكنولوجيون مهرة، أن الشمس تسافر على مركب يتسودها الإله رع. أما الإغريق فقد زعموا واستراحوا إلى هذا الزعم. أن الآلهة وعلى رأسها الإله زيوس يديرون شئون الأرض والانس. أما طالبس فلم يقبل هذا كله وأخضع كل أفكاره للدراسة والتجربة والنقد.

لقد افترض البابليون أن الأرض مصنوعة من الماء وأن الإله مردوك قد فرد سحابة فوق الماء فكان الجزء الصلب من الأرض. ووافق طالبس على أن كل المواد مصنوعة من الماء، فقد لاحظ أن

الماء ممكن أن يكون صلباً (ثلج) أو سائلاً أو غازاً (بخار) كما لاحظ أن كل الأشياء الحية تتحرى على الماء. ولكنه تجاهل مردوك في النصف الثاني من الفرض. فقد زعم أن تكوين الجزء الصلب من الأرض قد حدث نتيجة لعملية تشبه تكوين دلتا النيل التي درسها في فترة وجوده في مصر.

نح طالبس في وضع نظرية لقياس ارتفاع الأهرامات بقياس ظلها ومعرفة زاوية الشمس عند الأفق، وهي الطريقة نفسها التي يستعملها علماء الفضاء الآن في قياس ارتفاع الجبال الموجودة على سطح القمر.

وكان طالبس أول من أسس علوم الرياضيات المختلفة وأثبت للنظريات الهندسية، ووضع «الفروض الأساسية»: الدائرة يقسمها نصف قطرها إلى قسمين متساويين، إذا تقاطع خطان فالزوايا المتقابلة تكون متساوية، الزوايا المرسومة داخل نصف الدائرة هي زوايا قائمة. وهكذا. ولأول مرة صدرت مقولات عن الخطوط والدوائر والزوايا تنطبق على جميع الخطوط والدوائر والزوايا. وهكذا لم تعد الرياضيات مجرد وسيلة لأغراض مرفقة، لقد أصبحت الرياضيات علماً. وبعد ثلاثة قرون حقق إقليدس هذه النظريات وأضاف إليها وألف على أساسها كتابه «عناصر الهندسة»، وهو الكتاب الذي أشجراه نيوتن من أحد الأساقف والذي فجر في عقله دراسة عن التفاضل والتكامل ونظرياته الرياضية التي أدت إلى العلم الحديث.

وهكذا ولأول مرة وجد اعتقاد بأن هناك قوانين تحكم الطبيعة، وأن هذه

القوانين قابلة للكشف، وأن هذا الكشف قابل للمناقشة والحوار والتكذيب، وهكذا تم الخروج من القيد الميتولوجية... وهكذا ولأول مرة أيضاً، بدأ الإنسان يفكر فى الطبيعة والكون كشئ منفصل عنه.

ونما هذا التيار وترعرع. ولمعت أسماء: ظهر أناكسيمندر وظهر أبو قراط أبو الطب الذى نعرفه بقسمه المشهور وظهر ديموقريطس وارتفعت فروع شجرة العلم إلى مكتبة الإسكندرية: إلى إقليدس وأرسيميدس وأرسطو... هذا التيار المتدفق الذى انتهى بهيكلها، عالمة الرياضيات العبقريّة التى قلتها سيسيل الأول (كيرلس) بابا الإسكندرية فدخلت البشرية بعدها عصر اللغات.

ولم يكن الطريق كله مستقيماً مضيقاً سهلاً فمع ظهور بعض الحكام المستبدّين فى أيرنيا ومع ظهور العبوديّة، ظهر تيار مواز من «علماء السلطة» الذين يغفلون عنهم بخلاف من الغيبيات والأسرار.

أناكسيمندر

إذا كان طاليس هو أول من حرر الفكر العلمى من هيمنة الآلهة (مردوك) وزيوس فى ذلك الوقت) فإن حقيقته ورفيق عصره أناكسيمندر -Anax- imander of Miletus هو، على قدر علمنا، أول من أجرى تجربة علمية. فبدراسة للظلال المتحركة لمصاة رأسية، تمكن من قياس السنين والفصول بدقة بالغة. ويصف كارل ساغان Carl Sagan عالم الفيزياء والفلك العالمى هذا بقوله: «آلاف السنين كان البشر يستعملون العصى فى تحطيم رؤوس

بعضهم البعض ولكن أناكسيمندر استعمل العصا فى تحديد الوقت». وهكذا كان أناكسيمندر أول من صنع «مؤزلة» فى اليونان.

ووصف أناكسيمندر بناء على مشاهداته نظريات عديدة. فقد افترض بأن الأرض معلقة فى الفضاء ولا ترتكز على شئ. وافترض بأن ثباتها معلقة قد نتج عن أنها توجد فى مركز الكون، وبما إنها توجد على مسافات متساوية من «الكرة السماوية» فإنه لا توجد قوة تستطيع تحريكها بعيداً عن هذا المركز.

لاحظ أناكسيمندر أن أطفال البشر يولدون منعافاً ولا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم ضد الطبيعة المعادية، واستلجج من ذلك استحالة أن يكن الجنس البشرى قد بدأ بظهور أطفاله على وجه الأرض. واقترح لذلك أن تكون الحياة قد نشأت من الطين وأن أول الحيوانات كانت على شكل أسماك مغطاة بالأسواك وأن هذه الحيوانات قد ارتقت فخرجت من البحر إلى سطح الأرض ومنها ظهر الجنس البشرى.

ولم أكثر أفكار أناكسيمندر عبثية هي، قوله بأن البشر أكثر نكاه من الحيوانات لأن لهم أيدى يعملون بها. وقد أثبت العلم الحديث هذه الفكرة تشريحياً: فالمقدرة المكتسبة بالتطور على التحكم فى العضلات الصغيرة ليد صاحبها المقدرة على التحكم فى العضلات الصغيرة للوجه (الاتصال) وصاحبها التحكم فى العضلات الصغيرة للسان (الكلام والتفكير).

ويتحدث القديس أوغستين St. Augustine بمرارة عن أناكسيمندر فيقول عنه إنه «لم يختلف عن طاليس. فليس فى سبيلاته لمظاهر الحياة المختلفة مكانة لعل سمارى».

حكم الطغاة:

استولى على الحكم فى ساموس حوالى عام ٥٤٠ ق.م الطاغية بوليقراتيس polycrates وبدء من هذا التاريخ سوف يلاحظ دارس تاريخ العلم أن حكم الطغاة يصبح تغير جذرى فى مسار العلم، إذ يخفى العلم بمعناه الحقيقى، العلم المبني على تفاعل العقل والمنطق مع المشاهدة والتجربة، العلم القابل للنقض والتكذيب، ثم يظهر نوع غريب من العلم - إذا كان من الممكن أن نسميه علماً - يحتوى على غيبيات مصطنعة وأسرار غريبة. هذا ما حدث أيام متالين (ليستر) وهذا ما حدث أيام هتلر (التطهير الجنىسى) وهذا ما حدث بعد استيلاء بوليقراتيس على الحكم: ضمير العلم الحقيقى المذابر على خط طاليس وأناكسيمندر، وانتشر العلم المتعمد بخلاف من الأسرار والغيبيات، وأصبحت المجموعة الأولى تنشر أفكارها على الشعب كما سدرى فيما بعد فى منشورات سرية تعجبها عن الحكام والسلطات الدينية وأصبحت المجموعة الثانية - المعتمدة أساساً فى الفيلسوفين - تنشر أفكارها بلغة سرية تعجبها عن الشعب، بل لقد وصلت الأمور أحياناً، كما يتكرنا الدكتور فؤاد زكريا فى ترجمته الجميلة لكتاب برتراند راسل من «حكمة الغرب» إلى حد معاقبة من ينزع أسرار هذه الأفكار على الشعب بالقتل غرقاً.

أبوقراط :

في جزيرة مجاورة لساموس تدعى كوس Cos كان يعيش طبيب يدعى أبوقراط Hippocrates (٤٥٠ ق.م) وهو كاتب القسم الشهير الذي يقسمه كل طبيب قبل ممارسته للمهنة. كانت مدرسة أبوقراط في الطب تصر على دراسة ما يعادل الأسس الفيزيائية والكيميائية للصحة والمرض. وأورد في كتابه عن «الطب القديم» دراسة للسادة الذين يدعون الدجالين والنصابين إلى مستشفيات الأمراض العقلية عندنا في مشارف القرن الواحد والعشرين، وقال ما يمكن ترجمته كالآتي: «يظن الناس أن الصرع من عمل الشياطين لسجدتهم لا يفهمونه، ولكن لو أن كل ما لا نفهمه أرجعناه للشياطين، فإن حياتنا كلها تصبح شياطين في شياطين».

ديموقريطس :

في بلدة صغيرة تدعى أبديرا Abdera في شمال اليونان ولد ديموقريطس Democritus (٤٣٠ ق.م) وكان لديموقريطس آراء ثبت صحتها كثير منها: كان يقول إن هناك أكثر من عالم واحد، وكان يعتقد بأن هذه «العوالم» تصطدم أحياناً ببعضها بعضاً وأن بعضها من الممكن أن تكون بها حياة. وكان يظن أن كلاً من هذه العوالم قد تكونت من اتحاد جزيئات سدم كبيرة.

وقد اخترع ديموقريطس كلمة ذرة Atom وهي كلمة إغريقية تعني «غير قابل للقطع». وقد احتفظت الذرة بصحتها هذه حتى القرن العشرين.

ودفع أناكساغوراس ثمن جرأته فصجن متهمًا بالكفر - وهي تهمة استلكر كلاً في تاريخ العلم.

إمبيدوكليس :

لعل أول من أجرى تجربة على الفلزات هو إمبيدوكليس Empedocles (٤٥٠ ق.م) الذي أجرى تجاربه على إحدى أدوات المطبخ المستعملة في هذا الوقت وتدعى «سارقة للمياه» (Clepsydra). كانت هذه الأداة تتكون من كرة مفرغة من النحاس ولها من ناحية مجموعة من الثقوب ولها من الناحية الأخرى علق على شكل أنبوبة ويمكن القبض على الأنبوبة باليد ويسد فمها بالإبهام. ويوضع الكرة في الماء ويرفع الإبهام فيدفع الماء داخل الكرة حتى يملأها ويسد الفتحة بالإبهام ويمكن إخراج الكرة والانتقال بها وبما فيها من ماء إلى مكان آخر حيث يرفع الإبهام فتتزل المياه من الثقوب. ولأحظ إمبيدوكليس أنه إذا وضعت الكرة في الماء مع سد الفتحة فإن الماء لا يدخل الكرة. واستنتج من ذلك أن هناك «مادة» ماء تحول دون دخول الماء في الكرة. لم يكن البشر قبل ذلك يميزون بين الفراغ والهواء ولكن إمبيدوكليس أثبت أن ما يحيط بنا ليس مجرد فراغ بل هو «مادة» محددة وهي الهواء.

كان لإمبيدوكليس نظريات أخرى عديدة: فقد كان يظن أن الضوء سرعة كبيرة وإن كانت محددة. وقد سبق إمبيدوكليس داروين في بعض أوجه فكرة التطور بالانتقاء الطبيعي.

ويصاحب حكم الطفاه أيضاً نمو ضمخ للتكنولوجيا، فقد بنى بوليقراطس سوراً مرتفعاً حول عاصمته وحفر نفقا طويلاً يمتد من آبار المياه حتى المدينة تحت جبال ضخمة، وتم هذا العمل الجبار بتخيل المهندسين التكنولوجيين، وهرق ودماء العبيد الذين أسرتهم مراكب بوليقراطس بمهمات البترسة. وظهر في هذا الوقت أيضاً من التكنولوجيا ثيودورس Theodorus الذي اخترع الكائون والمفتاح والمسطرة، وفارة النجار والمفرطة، وللدنفة المركزية... الخ.

سنعود بعد قليل إلى الفيلسافونيين بعد مناقشة تاريخ العلم الذين ساروا على طريق طاليس وأناكسيمندر.

أناكساغوراس

انتقل هذا الخط من الباحثين التجريبيين من أوبيا إلى اليونان وإيطاليا وصقلية. وكان من أوائل نجومه أناكساغوراس Anaxagoras الذي عاش في أثينا حوالي عام ٤٥٠ ق.م.

وصف أناكساغوراس الشخص والنجوم بأنها تتكون من أجسام مربعة بالحرارة، وقال بأن القمر يدور بانكاس الضوء عليه: وهكذا قدم نظرية تفسر دورة القمر الشهيرة. في هذا الوقت كان أهل اليونان يعتبرون الشمس والقمر من الآلهة. وكان من الخطورة إذاعة مثل هذه النظريات، ولذا فقد كان أناكساغوراس يذبح نظرياته في منشورات سرية، وكان هذا عملاً جريئاً منه يجبر عن احترامه للثق والعلم. فقد فسّر أرسطو بعد سنين من أناكساغوراس كل الظواهر المتعلقة بالقمر بأن هذه هي «طبيعته»، وهو كما هو واضح، تلاعب بالألفاظ لا يفسر شيئاً.

وقد ديموقريطس طريقة لحساب حجم المخروط أو الهرم واقترب في رياضياته لفتح الباب أمام رياضيات التفاضل والتكامل وهو الطريق الذي لم يطرقه أحد بعده إلا عندما اكتشفه وشرحه إسحق نيوتن.

وبعندما تضع اليونان حالاً صورة لديموقرطس على ورقة المائة دراخمة فإن أفكاره وآراءه قد دفنت فقد بدأ الفيلسوفين ممثلين في الفيثاغوريين بعده في الانتصار.

الفيثاغوريون :

يصف برتراندرسل Bertrand Russel فيثاغورس بأنه «أس ديانة تقوم على تناسخ الأرواح وتصدم أكل القول. وتوجدت ديانته في نظم تحكم في بعض الأسكان من الدولة (وبذا كان أول نظام فيوقراطي). ولكن الكفرة سرعان ما اشتاقوا إلى الغول وثأروا عليه.

وفي الحقيقة فإن مدرسة فيثاغورث قد ترعرعت في ظل حكم الطفلة وحكم العبودية. فقد كان الفيثاغوريون يرتفعون بأنفسهم فوق مستوى العلماء الحقيقيين من أمثال طاليس وأناكسيمندر، ويرفضون أن يلبثوا أيديهم بالعمل والتجربة وأن يشغلوا أفكارهم بما هو ليس له الكمال. وقد أثر الفيثاغوريون بشدة في أفلاطون وبعد ذلك في المسيحية.

ولد فيثاغورث Pythagoras مذن طاليس في ساموس حوالي عام ٥٦٠ ق.م وعاش في القدرة التي حكم فيها الدكتاتور بوليكراتوس.

كانت الفيثاغورث والفيثاغوريين إضافات جديدة ومهمة للمعرفة. فقد كان فيثاغورث أول من استنتج أن الأرض كروية (رغم الفتاوى بعكس ذلك التي تصدر حتى الآن من بعض المصادر). وقد اكتشف أيضاً وأثبت أن مجموع مربعات الأضلاع الأقصر للمثلث قائم الزاوية تساوي مربع وتر المثلث. وقد أثبت فيثاغورث ذلك رياضياً وأدخل بذلك إلى المعرفة البشرية ما يمكن أن يسمى بالمنطق الرياضي. وكان فيثاغورث أيضاً أول من أطلق على العالم كلمة Cosmos أي النظام، لأنه افترض أن العالم يسير على نظام دقيق. ولكن فيثاغورث والفيثاغوريين استملوا للوصول إلى تفهم هذا النظام طريقة تختلف عن طاليس ومدرسته: فقد كان فيثاغورث يربأ بنفسه أن يستعمل يديه وحواسه وكان يزعم أن قوانين الطبيعة يمكن الوصول إليها بالفكر المطلق.

وقد تسبب هذا الحب للمطلق في انهيار الفيثاغوريين بالأشكال الهندسية: وكان أبسطها المكعب ثم الأشكال الأخرى المحددة الأضلاع. ووصل اعتقادهم إلى حد الزعم بأن كل المواد تتبع عن أربع أشكال هندسية هي رباعي الأسطح Tetrahedron، المكعب Cube، ثماني الأسطح Octahedron، وذو العشرين سطوح Icosahedron (الأرض والبار والهواء والماء). أما للشكل الخامس الممكن وهو الذي له اثنا عشر سطوح Dodecahedron فقد أحاطه الفيثاغوريون

بنطاق من السرية باعتبار أنه شكل إلهي ولا ينبغي للبشر العاديين أن يتناولوه بالمعرفة. وبلغ بهم التعصب لهذه الفكرة إلى حد قتل أحد أتباعهم غرقاً لإذاعته لسر.

كان الفيثاغوريون، كما ذكرنا من قبل، يؤمنون أيضاً بأن الدائرة والكرة هي أشكال كاملة، وأمسوا، بدون دراسة، على أن التراكيب لكونها أجسام مساوية تسير في مدارات دائرية وبسرعة ثابتة.. وهي فكرة بقيت مسيطرة على فكر أفلاطون وأرسطو واستمرت خلال عصور الظلمات إلى أن حطمها جوهانس كبلر (١٥٧١ - ١٦٢٠).

وهكذا نشأت مدرسة فكرية تحتقر العمل والعمل. فحرض أفلاطون الناس على دراسة السموات وقال أرسطو بأن «السلطة بطبيعتهم صبيد، ومن الأفضل لهم أن يظلوا تحت حكم سادتهم».

واندثر العلم كوسيلة للمعرفة إلى أن نشأت مكتبة الإسكندرية (٣٠٠ ق.م - ٤٠٠ ق.م) ثم اندثر المنهج العلمي بقتل هيپاتشيا Hypatia آخر الطماء المحترمين من عدا ومضات من بعض الطماء المسلمين.

ثم دخل العلم عصر الظلمات إلى أيام كوبرنيكس وكبلر وجاليليو ثم نيوتن فالعصر الحديث للعلم. ■

البنية الوي

محاولة لاستكشاف ملامح
البنوية ودلالاتها من خلال قراءة
الناقد الأدبي جوناثان كلر
لفصائل الأدب واستنطاقه لآفاق
النهج البنوي والنموذج اللغوي.

ف يقول هارت، «أعتقد أنه ينبغي أن
نقصر اسم «البنوية» اليوم على
حركة منهجية تسلم تحديدًا بصلتها
المباشرة بعلم اللغة. ويتزاهى لي أن ذلك
هو أدق معيار للتعريف»^(١). وللتعريف
مناسب، سوى أنه ليس دقيقًا بما يكفي.
وللمقاربات التي يتضمنها هذا التعريف
تتدرج بشكل هائل، من حيث مفاهيمها
النقدية ومن حيث استخدامها لعلم اللغة
على حد سواء. وهناك على ما يبدو،
ثلاث طرق متعددة، أثر بها علم اللغة في
النقد الفرنسي. لقد أوحى علم اللغة بدايةً،
بوصفه نموذجًا للانضباط العلمي، بأن
الرغبة في الصرامة والمنهجية، لا
تفحشني بالضرورة تمسكًا بالتفسير
السببي، حيث يمكن تفسير أي عنصر من
العناصر من خلال موقعه داخل شبكة من
العلاقات، عوضًا عن سلطة من السبب
والنتيجة المطلقيين. ولقد ساعد النموذج
اللغوي من ثم، على تبرير الرغبة في
هجر التاريخ الأدبي والنقد السببي. وإذا
كانت فكرة التمسك بالمنهجية قد أدت في

بعض الأحيان إلى لون من العظومة التي
جاءت في غير موضعها، فقد أثبتت
الفكرة للقاتلة بإمكان دراسة الأدب كنظام
يطغى على نسقه الخاص^(٢)، وكسقت
للفرنسيين بعض مزايا النقد الجديد، دون
أن يؤدي ذلك إلى ضلالة تضاد النص
المفرد موضوعًا مستقلًا يمتنع مقارنته
بوصفه لوها أملس لم ينقل عليه شيء
من قبل.

ثانيًا، قام علم اللغة، بتقديم عدد من
المفاهيم، التي يمكن استخدامها انتقائيًا، أو
استعاريا عند مناقشة الأعمال الأدبية:
الدال، المدلول، اللغة، الكلام، العلاقات
السياقية والعلاقات الاستبدالية، مستويات
الدمج المتراتب، العلاقات التوزيعية،
والإنماجية، الطبيعة التمايزية diacritical
للتخالفية (التفاضلية) للمعنى، وغيرها
من المفاهيم الدائرية مثل المصولات shift
ers، أو التقطعات الإنجليزية performative
utterances. ويمكن بالطبع استخدام هذه
المفاهيم بطريقة حاذقة أو العكس. ولا
يمكن لها، بسبب أصلها اللغوي، أن تؤكد
استدصارات، إلا أن استخدامها، يمكن أن
يقدم لنا المساعدة في تحديد العلاقات
المختلفة، فطية كانت أو حقيقية، في إطار
مستوى مفرد، أو بين المستويات الملوطة
بها إنتاج المعنى.

فإذا لم نلجأ باستخدام هذه المفاهيم
انتقاليًا، ونظرنا إليها بوصفها مكونات
النموذج اللغوي، فسيبقى أساسًا طريق
ثالث، يمكن أن يؤثر به علم اللغة في النقد
الأدبي، وهو، تقديم مجموعة من
التوجهات العامة للبحث السيميوطيقي. إن
علم اللغة يشير إلى الطريقة التي نباشر
بها دراسة أنظمة العلامات؛ وهذه تمثل
دهوى أقوى بالنسبة لوثائق علم اللغة من
تلك التي تقيمها المالكين الآخرين. وهذا
التوجه هو الذي تم الأخذ به هنا باعتبار
محددًا لخصائص البنوية بالمعنى الضيق
للكلمة.

على أنه توجد طرق مختلفة لتأويل
النموذج اللساني وتطبيقه في دراسة
الأدب. فأولًا، هناك مسألة ما إذا كان
يتعين تطبيق الوسائل اللغوية بطريقة
مباشرة، أو غير مباشرة. وحيث إن الأدب
نفسه لغة، فإن من المقبول ظاهريًا على
الأقل، أن نتمكن من التحديدات اللغوية،
عندما يتم تطبيقها مباشرة على نصوص
للقاصد والروايات، من تفسير بنيتها
ومعناها. هل بمقدور علم اللغة حقيقة
إنجاز مهمة كهذه، أم يتوجب تطبيق
أدواته بطريقة غير مباشرة، وذلك بتطوير
نظام آخر للقواعد، مماثل لنظام اللغة،
يمكن التعامل به مع الشكل والسعى

وخصائص الأدب

جوناثان كلر

ترجمة :

السيد إمام

الأدبيين. ثانياً، هناك المشكلة التي تتعلق بما إذا كان علم اللغة الذي يتم استخدامه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يقدم إجراءً كشفياً، أو، ومنهجاً محدداً للتحليل، يمكن له أن يوضح الأوصاف البنيوية، أو، ما إذا كان يكفي فقط لتقديم إطار عام للبحث السيميوطيقي الذي يحدد طبيعة موضوعاته، ومكانة فرضياته، وصيغ تفرغيه.

فإذا قمنا بضم هاتين المجموعتين من البدائل معاً، فإنهما يقدمان خطاطة مجملة للأوضاع الأربعة المختلفة، وفترض الوضع الأول قيام علم اللغة بتقديم إجراء كشفى يمكن تطبيقه مباشرة على لغة الأدب، ويكون قادراً على كشف البنى الشعرية. وتتدرج تعليقات «جاكسون» التوزيعية تحت هذه المقولة. وقد حاولت أن أبين أن عدم كفايتها يبرز الحاجة إلى رفض هذا الاستخدام الخاص لعلم اللغة. وعموماً عن التسليم بقدرة الوصف اللغوى على كشف الفاعليات الأدبية، يمكننا التمسك بالفاعليات نفسها، ثم نتمسك بعد ذلك بتفسيراً لبنية اللغة.

وبينما جريمانس بالافتراض بأن علم اللغة، وعلم الدلالة على وجه الخصوص، قادر على تحليل المعنى بكل أنواعه، بما



مارتل برولان

البنوية، وخصائص الأدب

الاستعارى. إن دور علم اللغة، هو التأكيدي على وجوب تشييد نموذج يفسر الكيفية التي تمكّن بها المتخاليات شكلاً ومعنى بالنسبة لقارئ الخبير، وضرورة البدء بعزل مجموعة من الحقائق لكي يتم تفسيرها، واختبار الافتراضات تبهما قدرتها على تحليل هذه الفاعليات.

وسوف يلقي الافتراح بأن تكون الكفاءة الأدبية موضوعاً للبروطيقا، بعض المقاربة، على أساس أن كل شيء مماثل للكفاءة تقوم بتعميمه، سوف يكون غاية في عدم الوضوح، متفوهاً، وذاتياً، بحيث لا يمكنه أن يشكل أساساً لمنهج متماسك. وتتطوى هذه الاعتراضات على شيء من الإنصاف، وسوف يبدو من الصعب حين شك، اتخاذ موقف وسطي ينجب مخاطر مقارنة تجريبية أو سيكو اجتماعية، تضع في اعتبارها جدواً وبشكل مفرط، الأداء اللغوي والشخصي غير المشكوك فيه للقراء والأفراد، في الوقت الذي تتحاشى فيه، من جانب آخر، أخطار مقارنة نظرية خاصة، يمكن أن تكون لها علاقة متهافئة بما يقوم به القراء بالفعل. ودرغم هذه الصعوبة، تظل حقيقة أنه إذا لم تستبعد أنشطة التعليم والنقد، فإن أي تصور يعلق بمعايير وإجراءات فوق شخصية للقراءة، يبدو أمراً لا يمكن تحاشيه. وتصير فكرة التشريب الأدبي أو الحاجة النقدية، ذات معنى فقط، إذا لم تكن القراءة سيرة ضرورة خصوصية وعشوائية. إن حمل شخص ما على فهم نص من النصوص أو رؤية تأويل ما، يتطلب مطلقات مشتركة وعمليات ذهنية لها صفة العموم. ويغفر عدم الاتفاق حول نص ما، ذا أهمية فقط، لأننا نفترض أن

في دراسة تودوروف «نحو الديكاميرون»، Grammaire du Decameron «وغيرها من الأعمال النقدية التي تفترض بأنه إذا ما تم تطبيق المقولات اللغوية استعارياً على مدونة من النصوص، فسوف نستخلص نتائج تماثل في صحتها وصفاً للنظام لغوي، أو أن نتكج عمليات التقسيم والتصنيف لمدونة من القصص «نحو» لنية السرد أو العبكة. واستخدام النموذج اللغوي على هذا النحو، يجعل مجموعة من الأوصاف البنوية أمراً ممكناً. ولقد تصدى البنويون أحياناً للدفاع عن استخدامهم للنموذج بالقول بأن نتائج عدم الحسم المنهجية هي في واقع الأمر من خصائص الأعمال الأدبية نفسها؛ وإذا أمكن اكتشاف عدد هائل من البلى، فإن مرد ذلك إلى أن العمل نفسه يضم عديداً من البلى. ويمكن لهذا الترجه أن يؤدي بطبيعة الحال إلى لاعلاقية صارمة. بإمكان أي مبدأ أو مجموعة من المقولات المستمدة من علم اللغة، أن تستخدم كإجراء اكتشافى بداء على الافتراض بأن استخدامها مجرد عن طريق التعاليل السانئ. ويتم رفض مشكلة التفرير، من ثم، أو يتم تفاديها أو تجاهلها.

ويمكن لهذه المشكلة أن تحل، فقط، إذا ما انتقلنا إلى الموقع الرابع، واستخدام علم اللغة، ليس كمدجج للحقول، وإنما كنموذج عام للاستقصاء السيمولوجي. إنه يظهر الكيفية التي تتولى تشييد بوطيقا للأدب، تكون بمثابة السانئيات للغة. وهذا هو أنسب وأتجح استخدام للنموذج اللغوي. ويتمتع هذا الاستخدام بميزة خاصة، وهي جعل علم اللغة، مصدراً للجلاء المنهجى بدلاً من المعجم

في ذلك المعنى الأدبي. إلا أن محاولاته لتطوير علم الدلالة هذا تبين بشكل غاية في الوضوح، أن علم اللغة لا يقدم حساباً باكتشاف الفاعليات الدلالية. وللتناج الأساسية التي تتفق عليها هذه النظرية فعلاً، هي عدم إمكان تصوير المعنى في الأدب باستخدام منهج يصعد من وحدات صغرى، صوب وحدات أكبر. ويزعم إمكانية تحديد التنظيم الدلالي النهائي للنص طبقاً للمصطلح السانئ، إلا أن السيرة التي يتم من خلالها الوصول إلى هذه الفاعليات، تتضمن بعض التوقعات المعقدة والعمليات الدلالية. ويمكن إدراج عمل جريمانس، من ثم، تحت العقولة الثانية، ويخلص بداءً على ذلك، إلى أنه على الرغم من أن علم اللغة لم يتم بتقديم إجراء اكتشافى للبنية الأدبية، إلا أنه أمكن على الأقل تعيين بعض العمليات المسعدة في القراءة، ولو بشكل جزئى، وذلك من خلال محاولة تطبيق النموذج اللغوي مباشرة على لغة الأدب.

وبالانتقال من التطبيق المباشر، إلى التطبيق غير المباشر للمناذج اللغوية، نمر على وصفين مماثلين لأوصاف جاكسون وجريمانس.. أما الوصف الأول، فيفترض أن البنوية تقوم بتقديم إجراءات كشف يمكن تطبيقها عن طريق القياس، على أية مدونة من المعطيات السيموطيقية. وتظهر المشكلات التي واجهها «بارث»، في «نظام الموضة»، أن هذا اللون من الاعتماد على المناذج اللغوية، يمكن أن يؤدي إلى فشلنا في تحديد الشيء الذي نقوم بتفسيره. وفي مجال دراسة الأدب، يتجلى هذا الموقف

الاتفاق ممكن، وأن لأي نوع من أنواع عدم الاتفاق، أسبابه التي يمكن التعرف عليها. إننا نلاحظ بالفعل اختلافات في التساؤلات لأننا نسلم تصديدا بالاتفاق باعتباره نتيجة طبيعية لضرورة الاتصال المبينة على المواضع المتشركة.

يتضح إذن، أن فكرة الكفاءة لا تؤدى، كما يخشى بعض البنيويين، إلى استعادة مكانة الذات الفردية، باعتبارها مصدرا للمعنى. إن ما يعنينا، هو معنى مجرد وفوق شخص؛ لم تعد له، أنا، هي، التي تقرأ. إن الزمن للشخصي للانظام، والد، ofahegrid، والتوافق، يستغرق هذه الد، أثناء المضطربة من أتمنا القراءة إلى دفرا،^(٦) إن الذات التي تقرأ يتم تشكيلها بفعل سلسلة من الأعراف، وشبكات الانتظام والتداولية inter-subjectivity ويتم تفسيق الد، أثناء، للتجريبية بين الأعراف التي تتولى مهمة الأنا أثناء فعل القراءة. والفكرة مطلوبة، لأن الكفاءة فعلا، وتصديدا، ليست مساوية، في امتدادها للذات المفردة.

ما هو دور البوطيقا البنيوية؟ إن دورها متواضع بمعنى من المعاني: أن تجل بقدرة الإمكان، ما يعرفه ضمنا، أولئك الذين يهتمون بالأدب، وبشكل مرض يؤهلهم للاهتمام بالبوطيقا، والبوطيقا البنيوية، ليست هرميوطيقية. إننا ما نظننا إليها من هذا المنطلق. إنها لا تقترح تأويلات مروعة، أو تقوم بحسم المناقشات الأدبية. إنها نظرية في ممارسة القراءة.

على أنه من الواضح، أن البنيوية، وحتى البوطيقا البنيوية، تطرح أيضا

نظرية في الأدب، وصيغة للتأويل، ولو عن طريق تركيز الاهتمام، على مظاهر معينة في الأعمال الأدبية، وخصائص محددة في الأدب. وتقودنا محاولة فهم الطريقة التي نستوعب بها أحد النصوص، إلى النظر إلى الأدب، ليس باعتباره مثيلا أو اتصالا، وإنما كمنظمة من الأشكال تتمثل لـ / وتقاوم إنتاج المعنى. إن التحليل البنيوي لا يتحرك باتجاه معنى، ولا يقوم باكتشاف سر النص. إن العمل الأدبي، كما يقول بارت، يشبه بصلة:

تكوين ذو طبقات (أو مستويات وأنساق) لا يضم بدنه قلبا في آخر الأمر، ولا لبا، أو سرا، ولا أي مبدأ يستحيل اختزاله. لأشء سوى لانهائية أغلفه الخاصة، التي لا تغلف سوى وحدة سطوحه الخاصة^(٧).

أن نقرأ، هو أن نشارك في لعب النص. أن تعين مناطق المقاومة والشفافية، أن نعزل الأشكال ونقرر محتواها، ثم نتعامل مع هذا المستوى بدوره كشكل له محتواه الخاص؛ أن نتكبع باختصار، نقال السطح والغلاف.

ولا يمكن لمنهج بنيوي كهذا، أن يكشف ذاتيا عن بنية نص من النصوص، وإنما يوجد نوع من الانتباه الذي يمكن أن تدعوه بنيويا: رغبة في عزل الشفرات، وتسمية اللغات المتعددة التي يلعب النص معها ويلعبها، وتجاوز للمحتوى المعن، صوب سلسلة من الأشكال، ثم، استخاد هذه الأشكال أو التحارشات أو صيغ التحليل، حمولة للنص. يقول «بارت» في مقال بعنوان

Par ou commencer

لا يمكن أن نبدا تحليلنا لنص دون أن نلم لإسما دلاليا بالمضمون، سواء كانت هذه الإلمامة موضوعانية، أو رمزية أو أيديولوجية. ويتوقف العمل (الضخم) المتبقى بعد ذلك للتأويل، على تتبع هذه الشفرات الأولى والتعرف على مفرداتها، ورسم الخطوط العامة لمستوياتها، وأيضاً، افتراض شفرات أخرى تم الإلماح إليها في الشفرات الأولى. وباختصار، إذا ما طلب أحد حق البدء بتكثيف معين للمعنى، فإن مرد ذلك إلى أن حركة التحليل في صعدا للانهاى، تتوقف على تهشيم النص، وبصاحبة المعنى الأولى، والصورة الأولى للمضمون. وما يتعرض للخطر في التحليل البنيوي، ليس صدق النص، وإنما تحديده. إن الجهد لا يتألف من البدء من الأشكال لكي ندرج، ونجلو أو نصوغ المضمون (إن تكون بحاجة في هذه الحالة لمنهج بنيوي)، وإنما يكمن على العكس في بعثرة، وإرجاء، وإبطاء، واستيلاء للمعنى عبر فعل منهج شكلي^(٨).

إن المضمون الأولى لـ «ساراسين» مثلا، يتألف من العقد الذي يورمه السارد القديم مع امرأة فائقة (تهببه إحدى الأمسيات لكي تسمع القصة)، وإيضاح مصير لانتى Lenty، والذي تقدمه القصة، ومنافرة مهلكن معاري صغير يقع في حب إحدى مخليات الأوبرا، دون أن يعرف أنها / أو أنه مخفية / أو مخفى. ويتم تفكيك هذا المضمون وتحليله في الشفرات العديدة التي يضمها النص. ثم يفقد الفعل الخاص بهذه الشفرات، الموضوع الرئيسي للتحليل. كيف يتم إنتاج المعنى؟ أي مقاومة

البنوية، وخصائص الأدب

«كرين Crane، مثلاً، وبعد أن يتم إخبارنا بأن الطبيعة كانت «لا مبالية تماماً، نمر على واحدة من تلك الفقرات التي نفوى ونقلت:

رما كان من المقبول ظاهرياً، أن يبصر رجل، في هذا الموقف، وقد تأثر بلامبالاة الكون، أخطاء حياته التي لا تحصى، ويمنحها فرصة أن تتناوش داخل عقله في خبث، راغباً في فرصة أخرى، ويبدو له التمييز بين ما هو صائب، وما هو خطأ، جلياً بشكل عبقى، ثم، ولجعله هذا الجهد بحفاة القبر، يدرك بأنه إذا ما تهيأت له فرصة أخرى، فإنه سوف يصلح من سلوكه وألفاظه، ويغدو أفضل وأكثر إشراقاً أثناء حللة من حفلات التعارف أو أثناء تناول الشاي.

سخرية خبيثة؟ أم محاولة لتهينة الفرصة للسخرية بالإفصاح عن نفسها، ثم تخليص أى شيء تبقى؟ من القائل: «مقبول ظاهرياً، وبشكل عبقى، و«جهلة، ولماذا «يدرك» understands، عوضاً عن «يصدق believe، وفوق هذا كله، من أين تأتى العبارة الأخيرة؟ وبما كنا نفرز لحظات اللغة المعقدة، أو ننقش أن نقرأ - في الفقرة - صعوبة تجاوز ما يدعوه بارت «تلاشى الأصوات The fading of voices: إنها تدفع بعضها بعضاً، سوى أنها تقدم دعائم غير كافية لسيروية الطبع.

وتغدو الألفاظ، والفجوات، والمحولات، من ثم، مصدراً للمتعة والقيمة. وكما يقول «بارت»، لا اللقافة ولا تدميرها شبقى، وإنما فقط الفجوة بينهما، الفضاء الذى تحنك فيه حوافهما:

صائبة. إن قول لير «أقول إليك أن نكف هذا الزر، شكراً يا سيدى»^(٦)، يمثل فجوة وتحولاً في الصيغة التي نتركها مع حافقين وهولية. أما عبارة ميللى ثيال Milly Theale «فجر قرمزي لمثل أعلى مجيد»^(٧) التي قالها أمام صورة برونزينو Bronzino الشخصية «لقد تعرفت ميللى عليها بالضبط بكلمات ل«علاقة لها بها. «إن أعذر أفضل منها أبداً، لمثل واحدة من تلك الصدوع التي نمرق فيها على تقاطع اللغات، وإحساس بانفلات اللص في اتجاهات عدة مرة واحدة. إن تصديد هذه اللحظات، والحدث عن قوتها، يعنى التعرف على الثغرات التي تلقى مقاومة هناك، وتحديد قسماث الفجوات التي يخلفها تحول في اللغات.

إن بإمكان القصص التخيلي أن يضم معاً في فضاء واحد، تنوعاً في اللغات، ومصقويات من التبذير، ووجهات نظر يمكن أن تبدو تنافسية في أنواع أخرى من الخطابات التي يتم تنظيمها باتجاه غاية تجريبية محددة. ويطلع القارئ مجارة هذه التناقضات، ويغدو، على حد قول «بارت»، «بطل المغامرات اللغافية». وتأتى محبته من «تعاليش اللغات التي تعمل جنباً إلى جنب»^(٨) ويظفر بالناقذ الذى يحدى لعرض وتفسير المتعة، للصل بوصفه الجانب السعيد من بابل: مجموعة من الأصوات التي يمكن تحديثها، أو التي لا يمكن تمييزها، والتي تحنك ببعضها بعضاً، مولدة كلا من البهجة والإبهام. وفي القسم السابع من «القارب المفتوح The Open Boat» -

يلقاهما؟ أى معنى يمكن العثور عليه في عملية التديل ذاتها؟ وما الذى نخبرنا به أشكال اللص عن مغامرات المعنى.

يقول النص، إن من الفداحة لإزاحة السمة المميزة، المتعارض الاستبدالى الذى يسمح للمعنى بأداء وظيفته (إنه حاجز للقيضة antithesis)، وللحياة وإعادة الخلق (وهذا هو متعارض الجنسيتين)، وللثروة أن تصان (وهذه هي قاعدة المقد). وتقوم الحكاية باختصار، بمعدل (نحن هنا في أحد للفنون المقروءة) انهيار عسرى للاقتصاديات... وتصور هذه الكتابة، بانتهاكها للمزل الاستبدالى، إمكانية الاستبدال، طبقاً لقاعدة، يتأسس عليها المعنى.. وتعد «سارسين» نموذجاً ل«شكلات التمثيل، ودورة ل«علامات الجامعة، والجنس، والثروة»^(٩).

هذا هو النمط الأساسى للاستعادة الذى يتوجه نحو النقد الينوي: أن نقرأ النص باعتباره كشفاً للكتابة، ومشكلة التفظ المتصلة بمالم ما. ويذكر الناقد بالتركيز من ثم على لعب، المقروء واللامقروء، على دور الفجوات، والصمت، والإبهام، و«رغ إمكانية اعتبار هذه المقاربة نسخة أخرى من الشكلائية، فإن محاولة تحويل المضمون إلى شكل، ثم قراءة دلالة لعب الأشكال بعد ذلك تمكن، ليس رغبة في تثبيت النص واختزاله إلى بنية، وإنما محاولة للتنبض على قوة force، وتكن قوة، أو مائة أى نص، بما في ذلك معظم النصوس التي تحاكي بلا خجل، في اللحظات التي تفوق قدرتنا على التصنيف، والتي تصطدم مع شفراتنا الدلالية والتي تبدو ورغم ذلك

ليس العلف هو ما يؤثر على المتعة، والتدمير لا يشغلها. إن ما نرغب فيه، مكانا للفقد، خطأ، قطع، لحظة انكماش، التلاشي الذي يمسك بزمام القارئ لحظة الذبذبة^(٩).

وليس مدهشاً إذن، أن يحقق البنيويون، برغم إصجابهم الصريح بأكثر النصوص حداثة ورياديكية، نجاحاً أكبر في مناقشة الأعمال التي تضم مناطق واسعة من الظل - والقليل من الأيديولوجيا، والقليل من المحاكاة، وموضوع ماء، والأعمال التي تستفيد بشكل أكبر من الشفرات التقليدية، والتي يمكن لهم (البنيويين) ثم أن يوقعوها فيها لحظات اللاتسدد، واللاتين، والإفراط. إن العمل التقليدي على وجه التحديد - العمل الذي لا يمكن كتابته اليوم هو العمل الذي يمكن أن يحقق أكبر قدر من الاستفادة بالنقد. والنقد الذي يلتقي أعظم نجاح هو النقد الذي يتسمسك بغرابته، موقفاً فيه دراما، ممثلوها هم كل للفرضيات والعلميات التي تجعل النص عملاً ينتمي لحقبة أخرى. إننا لا نستلثي بلزك مثلاً بجملة ذا وثاقة - بقرائه مثلاً كناقذ للمجتمع الصداقي - وإنما بالتأكيد على غرابته: الشقة البيداغوجية (التعليمية) الهائلة، والإيمان بالمعقولة، بالتصور المسبق عن الشخصية الفردية، والقناعة بأن البلاغة يمكن أن تفقد أداة للصدق، وباختصار، مخالفة مقاريته لمشكلة المعنى والنظام.

وربما كان النقد الذي يركز اهتمامه على المغامرات، أكثر ملائمة من غيره بالنسبة للمهمة الرئيسية التي يجب أن

يكون عليها النقد: جعل النص شيئاً شائفاً، مجازة الضجر الكامن خلف كل عمل، انتظار التحلل إذا ما صلت القراءة أو تعثرت. يقول بارت *Il n'y a pas de ennui* sincère وأخيراً، لا يمكن أن يصيبنا الضجر من حسن الطوية، لأن الضجر، يجلب الاهتمام لمظاهر بعينها في العمل (الصيغ خاصة من الإخفاق)، ويمكننا من جعل النص ذا طرفة عبر الاستعصاء عن: كيف، ولماذا يبحث الضجر، ليس الضجر ببعيد عن الذبذبة. إنه الذبذبة التي نشهدها على شواطئ المتعة^(١٠)، وإن للنص الضجر يخفق في أن يكون مانرغبة. ويمكنه أن يكون نصاً للمتعة، إذا ما أمكن لنا أن نجعله تحدياً لرغبتنا، وحدتنا زاوية يمكن النظر إليه منها بوصفه رفضاً أو إزاحة. غير أننا لو نظرنا إليه من شواطئ المتعة، ورفضنا قبول تحديه، فسوف يفقد ببساطة غيابه للمتعة. وينجح النقد السيميولوجي في اختزال إمكانات الضجر بتعليمنا أن الطور على التحديات والتغارب في الأعمال التي يجعلها منظور المتعة وحده عملاً مضجراً.

ويتجاهل النقد عادة، الضجر. وينجز النموذج الذي يمكننا من الحدث عن الضجر، أو الذي يتخذ منه خلفية تجري عليها القراءة، امتيازاً وإقواءاً وذات متعة، ذلك أن الإقواءات المختلفة للقراءة، التي تؤثر على بنية النص، تبدو وكأنها تنشأ عن أكثر المطالب إرغاماً: الرغبة في الإفلات من الضجر إذا ما قعت بقراءة كل كلمة في رواية من روايات «رولان» ببطء، فسوف يسقط الكتاب بين يديك^(١١) وعندما نقرأ رواية من روايات القرن التاسع عشر، فإننا نسرع، ونبطئ،

ويغدو إيقاع قراءتنا تمرقاً على البنية: ويمكننا العبور سريعاً على تلك الأوصاف والحوارات التي تتطابق وظافتها، وننتظر شيئاً أكثر أهمية، نبطئ، عدده، وإذا ما عكسنا هذا الإيقاع، فسوف يصيبنا الضجر من غير شك. ومع نص حدائي، لا يمكن تنظيمه بوصفه مغامرات الشخصية، لا نتكمن من القفز على الكلمات سريعاً أو نخفف سرعتنا بالطريقة نفسها دون أن نجابه بالإبهام والضجر، ويتعين علينا أن نقرأ ببطء أكبر، متفوقين دراما الجملة، مستكشفين أن تحدياتها، مستبطين المشروع العام الذي تقوم بإعلانه أو مقاومته. لا يمكننا الانسجام أو الانزواء، وإنما يجب أن نرعى، فنضم قطعاً صغيرة من العشب في عناية. وينبغي أن يتمتع أي نقد يقوم على نظرية القراءة، على الأقل بميزة أن يكون مستعداً لأن يسأل، مهما تكن الأعمال التي يتصدى لدراستها، أي عمليات القراءة هي الأكثر ملاءمة لتقليص الضجر، وإيقاظ الدراما القارة في كل نص.

ويمكننا حقاً الافتراض بأن البنيوية تحاول، كما يفترض «بارت»، أن تطور أخلاقاً تقوم على متعة القارئ (سوف تكون النتائج مبهمة)، ومهما تكن نتائجها الأخرى، فإنها سوف تزدى - بلا شك، إلى تقويض الأساطير المختلفة للآداب، ولا حاجة بنا بعد ذلك لجعل الوحدة الموضوعية مقاييساً للقيمة، وإنما يمكن السماح لها بأن تعمل ببساطة كفرضيات للقراءة، لأننا سوف نفقد أكثر وعياً بأن متعتها تنحى في الغالب من الشطية، والتفصيلية المتنافرة، والمبالغة الفاتنة

لبعض الأوصاف، والدشنيات، والجملة المنقطة الصنع، والتي تفرق رشاقتها وظليفتها، أو المبوب التي يطلو عليها تصميم مهيب. ولم تعد بنا حاجة للافتراض بأنه طالما قام المؤلف بانتقاء الألفاظ والجمال في نصه، فإنها تستحق أن نقرأه بالقدر نفسه من العناية، وإنما يحسن الإقرار بأن ممتعا وأصحابنا يمكن لهما أن يركزا على الإيقاع المتنوع للقراءة. وإذا لم نبالغ في ترفيق النص، فلربما أمكننا الاستمتاع به بشكل أكبر نوعا ما. وليس هناك طريق أنجع لاستمتاع كهذا، من نقد يحاول أن يحفر أعراف القراءة ومشقات ومزاجا تطبقها على أعمال متنوعة.

سوى أن النعمة ليست هي القيمة التي يمكن أن تقدمها الدراسة البيدوية للأدب. إنها مفهوم ظهر في وقت متأخر نسبيا في المناقشات البيدوية، كما لو أن بالإمكان تقديمها فقط، كقيمة، حالما نهيأ لنا الدفاع عن الوضع بمصطلحات مغايرة. وتظل الدعوى الأساسية هي أن نقدا يقوم بدراسة إنتاج المعنى، يقوم بإبراز الصورة على أحد الأنشطة الإنسانية الرئيسية المنصوية في النص ذاته، وفي للقاء للقارئ بالنص. إن الإنسان ليس مجرد مخلوق عاقل homo sapiens، وإنما هو أيضا مخلوق يخلق المعنى على الأشياء ويقدم الأدب مثالا أو صورة لخلق المعنى، سوى أن هذا لا يحدث وأن يكون نصف وظيفته. ويقع الأدب، بوصفه عملا تخييليا، في علاقة غريبة مع العالم. إن على علاماته أن تستكمل، ويعد تنظيها، وجلبها إلى مملكة الخبرة عن طريق القارئ وهو يستعرض كل تلمحات ولا

تعدلات العلامة، ويدعو القارئ للمشاركة في إنتاج المعنى لكي يتمكن من الخطب عليها، أو معرفتها على الأقل. إن الجملة الافتتاحية لأي رواية مثلا، شيء غير مألوف. «بنت إيسا ورد هاوس، الفتاة الجميلة، الذكية للزيرة، صاحبة المنزل الصمطن والمزاج المرح، سعيدة، وكأنها تجمع بعضا من أفضل نعم الوجود. لقد عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عاما، دون أن تلقى أية منغصات أو تعرض تقريباً لأية مضايقات». وتقدم الجملة، صورة للثقة، وإملاء المعنى، والتنظيم. إلا أنها برغم ذلك غير كاملة إن على القارئ أن يفعل شيئا بها، إن عليه أن يتصرف على عدم كفاية اللغة في حد ذاتها، وأن يحاول ضمها إلى نظام العلامات حتى تفقد مرضية. إن الأدب يقدم أفضل الفرص لكشف تعقيدات النظام order والمعنى، إن المشروع البيدوي أو السيميولوجي محكوم بعنصرية مزدوجة، فكرية وأخلاقية. لقد كتب سواير «إننا في التحليل الأخير، لا شيء سوى نظامنا القرائي والكتابي»⁽¹⁷⁾. إننا نقرأ ونفهم أنفسنا أثناء تفهنا لعمليات فهمنا، والشيء الأهم، أثناء خبرتنا بحدود ذلك الفهم. إن معرفة ذلك تتطلب دراسة سيروية التفصيل والدواويل التحلوي inter-subjective التي تبرز بها كجزء من عالم ما. إن الشخص الذي لا يكتب، كما يقول سواير- الشخص الذي لا يأخذ بهذا للنظام بشكل فعال ويعمل طبقاً له- هو نفسه «مكتوب» بفعل النظام. إنه يغفو ناتجا لثقافة تروخ منه. وبناء عليه. يقول «هارت»، إن المشكلة الأخلاقية الأصولية هي التصرف على العلامات أيما كان

موقعها، ونقصه، عدم الخلط بين العلامات والظواهر الطبيعية، والإفصاح عنها بدلا من إخفائها⁽¹⁸⁾. لقد نجحت البيدوية في رفع القناع عن عديد من العلامات. ومهمتها الآن، هي تنظيم نفسها بشكل أكثر تماثلا لكي تفسر الطريقة التي تعمل بها هذه العلامات. إن عليها أن تصوغ قواعد أنظمة أعراف معينة عوضا عن التأكيد ببساطة على وجودها. ويمكن للنموذج اللغوي، إذا ساطق بشكل صحيح، أن يشير إلى الكيفية التي تتكاد من القيام بهذا العمل، سوى أنه يمكن له البتة، أن يفعل ما هو أكثر من ذلك بقليل. لقد ساعد النموذج اللغوي في تقديم منظور، إلا أننا نفهم القليل جدا من ذلك عن الكيفية التي نقرأ بها. ■

الهوامش

- (1) un problematique du sens, p.10
- (2) Kristeva, "comment parler a la littérature, p. 48
- (3) L'Style and its Image, P. 10
- (4) le Degré zéro de l'écriture, P. 155
- (5) S/Z pp. 221 - 2
- (6) Pray you, undo this button' thank you, sir"
- (7) 'Pink dawn of an apothosis'
- (8) Le Plaisir du texte, P.10
- (9) ibid, p. 15
- (10) ibid, p. 43
- (11) ibid, p. 23
- (12) logiques p. 248
- (13) une problematique du sens p. 20
- (14) see f. de saussure cours, p. 43.
- (15) R. Barthes., le plaisir du texte, p. 94. for a sketch of the varieties (neuroses) of reading, see pp. 99 - 100.



فلسفة الجسد

كيف ننظر الآن للجسد؟

وكيف نظرت له البشرية عبر العصور؟

ولم كان الجسد موضع «التأويل الأول»؟

وكيف يمكن التعامل معه، فكرياً، بما يضعه في الميزان الصحيح، ويوفر له قيمة عليا تجعل الاعتماد عليه جريمة لكرام؟

١٠

قاهم الفكر المعاصر بدراسة الجسد من منظور أنثروبولوجي واجتماعي، فلا يدرس الجسد في ذاته كموضوع، وإنما الجسد كتعبير عن علاقة، يكون أحد طرفيها الإنسان، هذه العلاقة قد تحمل دلالة أخلاقية أو سياسية.. وقد تم استخدام الجسد بصورة مختلفة في مظاهر الحياة المعاصرة، كأداة للترويج السلع، أو أداة للحرب، ويتحول الجسد إلى شيء من الأشياء، أو لعبة داخل نطاق الحرب، فيتم النظر إلى أجساد البشر كأجساد دون النظر إلى أبعادها الأخرى، غير المادية، التي تشير الجسد إليها كرمز ضمن هيئته العامة..

إن الجسد هو الذي يحدد هوية الإنسان ويضبطه صورة، ويحدد ماهيته، ويدون الجسد، لا يمكن الحديث عن الإنسان، لأنه حينذاك لن يكون موجوداً، والجسد هو المكان الذي يربطنا بالمكان الأكبر وهو الكون، وحركة البشر الزمنية هي اختزال للزمان الكوني، وتحويله إلى رمز ذي دلالة.

وجود الإنسان هو في الأساس وجود جسدي، لكن لماذا يدرى الحديث عن الجسد، ويتصدر الحديث عن الروح؟ ولماذا هذه الدنائية في النظر للإنسان وتفتيته؟ هل ورثنا هذه الدنائية عن الفكر اليوناني في النظر للأشياء عبر هذين البعدين للوجود؟ ولماذا يرتبط الحديث عن الجسد بلوغ من الفسفة والإحساس بالإثم، أليست هذه فكرة لاهوتية في الفكر المسيحي، الذي يقدم أولوية الروح على الجسد؟ بينما الجسد يتشكل وفقاً لعلاقة الإنسان بنفسه - روحه، وبالعالم من حوله..

ولماذا شاعت تلك الأفكار غير الصحيحة عن الجسد؟ التي ترى في الجسد إثماً ينبغي التخلص منه، أو اعتقاله، بينما في الخطاب الأصولي لدينا يكرم الجسد، حياً أو ميتاً، ويرى فيه «أمانة» لدى الإنسان لا ينبغي له

تدميرها، بل إن المتصوفة، وسيلتهم في المعراج الروحي هو الجسد، وكل مجاهداتهم، تدم عن علاقة حية ولعالة مع الجسد، فالجسد لديهم هو بوابة للصعود إلى عالم تتوحد فيه الأشياء، ويشعر الإنسان بانتعائه المضمون مع الجسد الكوني العام..

إن الجسد الفردي للإنسان هو ما يربطه بالكل الاجتماعي الذي يعيش وسطه وعبر إشارات هذا الجسد الصوتية، والبصرية، والحركية تتجدد بنوع رمزية اجتماعية تحدد شكل الخطاب للتعبير عبر لغة للجسد، المرتبطة بالأعضاء، فتجد لغة للعين، وملامح الوجه، ولغة لحركات الجسد كما في الرقص التعبيري، الذي نجد أرقى صورة له في الباليه، واللغة السمعية التي نرسلها بأحد أعضاء الجسم، ونستقبلها به أيضاً، بل إن الملابس التي نستر بها عرى الجسد، هي لغة أيضاً تعبر عن ملامح العصر الاجتماعية والسياسية، وكل - أو معظم - الحضارات الإنسانية تقدس الجسد، وتوقره، ولهذا لم يرتبط العري في التماثيل اليونانية إلا بالنسبة للأطفال، وكل التماثيل الأخرى تسترها الملابس تعطي للجسد حرمة...

ويبدو أن تحليل مفهوم الجسد في أي حضارة، في خطابها الثقافي والاجتماعي

إدراك ما لا يمكن إراكه

رمضان بسطاويسى محمد

يفحنى بنا إلى فهم الحاضر على نحو أفضل، بل إن تحليل مفهوم الإنسان عن عمق جسده الخاص، يمكن أن يفحنى بنا إلى تبين الصورة التي يكونها المرء عن ذاته، لكن الصمت الحديث عن الجسد، حول الجسد إلى لغز، فالبداية الأولية التي تبدو في موضوع الجسد الذي (يملك) - هل نملك أجسادنا بالفعل؟ لكل منا جسده الخاص، قد حولت الجسد إلى سر شديد للخصوصية لا يصح الاقتراب منه، وهذا الموقف من الجسد، يختلف من مجتمع لآخر، حتى إنه يمكن القول بأن هناك أنثروبولوجيا خاصة بالجسد لدى كل مجتمع، أو ثقافة على حدة، فكل مجتمع يرسم - داخل رؤيته للعالم - معرفة خاصة به عن الجسد؛ مكوناته، تعبيرات الجسد، اتصالاته، ويعطى لكل هذا معنى وقيمة، والغريب في الأمر، أن المجتمعات البدائية والتقليدية لا تميز بين الإنسان وجسده، بينما نجد في المجتمعات المتقدمة، لا سيما في المجتمع الغربي حتى القرن الثامن عشر، تقدم ثنائية عن العلاقة بين الإنسان والجسد، ويمكن أن نلاحظ أن المواد والعناصر الأولية التي تؤلف الجسد الإنساني هي نفسها التي تعطى القوام للكون والطبيعة، فبين الإنسان والعالم الآخرين تسود العناصر



نفسها والتركيب والانسج، ولكن تغير الألبان، لا يتغير من القاسم المشترك بينهما.

ولكن مع تطور الوعي الإنساني لهذه الدرجة، التي تعبر عن نفسها الأدوات التي تعتبر امتداداً للجسد الفردي، فإنه يمكن الحديث عن الجسد الإنساني في الحديث، وكأنه جسد من نوع آخر، لأنه لا نستطيع أن نفصل هذا الجسد عن الأدوات التي اخترعها هذا الوعي الإنساني، ولا يمكن للإنسان في عصرنا الحالي، أن يعيش بمعزل عن هذه الأدوات، ولهذا فإن الجسد الحديث أو المعاصر لا يمكن فهمه إلا من خلال تاريخية هذا الوعي الذي يعبر عن نفسه في المظاهر الاجتماعية والتكنولوجية في حياة الإنسان المعاصر، ولذلك يمكن القول بأن هناك سمات خاصة للجسد الإنساني في العصر الحديث، فهذا الجسد الإنساني، بجسد أو يتضمن الانقطاع بين الشخص والآخرين، ويعبر هذا عن نفسه في شعور الإنسان الفردي إزاء الجسد الاجتماعي العام، ويتضمن هذا أيضاً نوعاً من الانقطاع بين الإنسان والكون، لأنه يستشعر أن المواد الأولية التي يتألف منها جسده، ليس لها ما يقابلها في أي مكان آخر، ويشعر الإنسان المعاصر، في المدينة المعاصرة، ونتيجة لتشتته بين أجهزة الاتصال، أنه لا يملك جسده، ويزداد هذا الشعور حدة، حين يمرض الجسد، لا سيما (بالسرطان) لأنه في مراحله الأولى لا يتضمن أي نوع من الألم، ويولد لديه شعور بأن جسده موضوع مخارج عنه، أو غريب عليه، عليه أن يحمل همه، لأنه - بدوره أي

بدون الجسد - لا يستطيع تحقيق أي شيء، لأن الجسد هو أداة العمل لتحقيق طموحاته، وبناء مزايله وأحلامه.

ومع تعاضد الشعور بالأنا، نتيجة للمايز الاجتماعي والمياسي، فإن الجسد يمكن أن يصبح مكاناً لفصل، وسوراً موضوعاً لسيادة الأنا والجسم هذا هو عامل تفرد في الجماعات البشرية التي يعد التقسيم الاجتماعي فيها أمراً مقبولا.

ولذلك يمكن القول بأن مفاهيمنا العالية عن الجسد، ترتبط بصعود الفردية في البنية الاجتماعية، وترتبط بتطور الفكر العقلاني والوضعي حول الطبيعة، ويرجع تدريجي في الفكر الشعبي البدائي الذي لا يفصل بين النفس والجسم. وقد سمحت الأوضاع الاجتماعية والصناعية والثقافية الراهنة بولادة مفهوم الجسد من جديد، وكأنه اكتشاف تولد لدى الإنسان، الذي نسي جسده حقبة طويلة من الزمن للتاريخي، ولهذا هل من الممكن كتابة تأريخ لوعي الإنسان بالجسد حتى تبلور مفهوم الجسد، ووصل إلى الصورة الحالية؟

يرتبط مفهوم الجسد بطورم مختلفة، مثل علم سلالة الجسد الحديث، والفلسفة الميكانيكية لحركة الجسد، حيث إن هذه العلاقة مرتبطة بوجود مقارسة ماء، والأندرويدولوجيا، حيث إن تابو التحريم مرتبط بالجسد في صورة من للصور، والطب والسيولوجيا والطب النفسي، لأن اكتشاف أعضاء الجسد ولا سيما المخ البشري قد ساهم في حل معضلات كثيرة كانت تواجه الفكر البشري حول وظائف العقل، وموضوعات الإدراك..

وقد تناول الإبداع - في كل صورة - جسد الإنسان في الحياة اليومية، هذا الجسد الذي يتكسب حساسية من نوع خاص، مما أدى لظهور علوم جديدة، تدرس ردود فعل الإنسان الحسية وسط المثيرات الاجتماعية، مثل علم اجتماع اللواس إدي ج. سيمل G.simmel، ولذلك يمكن القول بأنه قد ظهرت صورة خيالية للجسد، قدمها الإبداع، وكأن الفنان قد اكتشف في نفسه جسداً، وهذا ما اجتذبه السيملا في أفلام الخيال العلمي، حول علاقة الإنسان بالقرين الذي سبق لستوفسكي أن تحدث عنها في إحدى رواياته، وأبرزت السيملا والأدب صورة الصراع الداخلي، بين الإنسان وذاته، وهي صورة وأعية للتأنيق القديمة، لأنها جعلت من الجسد صورة من الأنا الآخر الذي يكن في دلخلنا، ولهذا فالجسد، أصبح في الفلسفة المعاصرة هو علامة الفرد، ومكان اختلافه وتميظه، ولكنه في الوقت نفسه، وبشكل قد يبدو متناقضاً في الظاهر مفصلاً عنه، نتيجة للإرث الفكري عن التأنيق بين النفس والجسد، والذي لم يسطع الفكر الإنساني أن يتخلص منه بسهولة. ولكن الإنسان لا يمكن تمييزه عن الجسد الذي يعطيه عمق وحساسية كيدونه في العالم. ومحاولات محو الجسد قائمة من خلال طقوس الحياة المعاصرة المنتشرة في مختلف مواقع الحياة اليومية، وتبلغ هذه الطقوس الذروة في (سجن) الجسد وعزله، إذا اختلف الإنسان مع باقي البشر، ومفهوم (السجن) أو (العزل) لم يعرفه الفقه الإسلامي، وإنما عرف مفهوم الحدود كمقوية، ولم يقدم مفهوم السجن،

فلسفة الجسد

ومظاهره هو الخلاص للإنسان، وهو طريق معاكس تماماً للطريق الأول، وهذا مانجده سائداً في أجهزة الإعلام، التي تجعل من الجسد الإنساني وسيلة لعرض المنتجات الاستهلاكية والترغيب فيها، عن طريق تصويرها مرتبطة بالجسد، وكثير من الصناعات تجعل من الجسد موضوعاً لمندجاتها، ومسايل الحفاظ على الشكل والتجميل، ووسائل الحفاظ على الشكل والبحث عن الرفاهية، وتنمية العلاجات الجسدية، وهذا رغم أن العلم قد أوضح أن كل هذه المنتجات - غير الطبيعية - تدمر بشرة الجسد.

ولكن نلاحظ في كلا الطريقين، أنه يتم فصل الجسد عن الإنسان الذي يجسده، ويتم النظر للجسد في حد ذاته، منفصلاً عن الإنسان، وهذا يعني أن العداثة الغربية، - (وهي كما هو معروف، تطلق على فترة زمنية محددة في الفكر الغربي الذي أعقب الحرب العالمية الأولى، وإست أفقاً معيارياً) ينظر إليها كمثال أعلى، كما هو الحال لدى بعض الكتابات في الخطاب العربي المعاصر - بهذه الطريقة، تقوم بحزق وتقطع الإنسان وفقاً مع ما يتفق والمصالح الاقتصادية والسياسية السائدة، ولكن سواء تعلق الأمر بالجسد بوصفه الجزء الملون، أو باعتباره طريق الخلاص الذي يحل محل الروح في مجتمع عقلاني، فإن هذا التمييز نفسه يجعل الإنسان في وضع خاص تجاه جسده الخاص، فالثلاثية المعاصرة التي وقع فيها الفكر الغربي المعاصر هي ثنائية الإنسان وجسده، بدلا من الثلاثية القديمة التي كانت تجعل من الجسد معارصاً للنفس أو الروح.

يجعلها تكتشف الحقيقة في الكون، فالإنسان يسأل أعضاء الجسد، الجلد، واللسان، والعين، لم تشهد على يوم القيامة؟، وكأنه يستغرب نطقها بهذا، وتخرجها عنه، فترد عليه: أنطقا الذي أنطق كل شيء وكذلك أشارت السنة إلى «حق البدن»، «إن لبدنك عليك حقا»، فالعقل بالمعنى الأخلاقي والديني هي التي توقع الإنسان في غيبته عن جسده، لكنه يتوحد معه من خلال الإيمان والإحسان، ولهذا فإن فكرة الثنائية، لم يعرفها الإسلام، ولكن قدمها الفلسفة المذنبية، التي ترد الوجود إلى مبدئين هما الخير والشر، اللور والظلمة، وهي فلسفة وثنية تأثرت بها اتجاهات عديدة في الشرق، وانتقلت إلى أوروبا، وتطورت لدى بعض الاتجاهات الدينية بها، التي تستمد مصادرها من الفلسفة الشرقية التي ترى في إمارة الجسد وسيلة للعبور إلى عالم الروح. بينما الإسلام يرى - عبر العادات - أن الجسد هو الإنسان في سعيه نحو الله، وشأن بين التصورين السابقين.

ولهذا تحاول الدراسات المعاصرة في الفكر الغربي، حوض هذه الثنائية، ولكنها وقعت في مفاهيم مغلوطة أيضا عن الجسد، فهناك طريقان متباعداً، يعكسان رؤى العداثة عن جسد الإنسان، أولهما: الطريق العلماني لفكرة السقوط في الجسد، والتي يعتبر الجسد فيها، ومن منظور غنوصي، الجزء الملون من الإنسان، ويحاول الإنسان عبور هذا الطريق، للتطهر من التفكير في الجسد، عن طريق تناوُل الأبعاد الروحية للإنسان منفصلة عن جسده، وثانيهما: الطريق الذي يرى في تجوّد الجسد وإحساسه

هذا موضوع يمكن أن نتحدث عن تجلياته في الإبداع والفكر وصورة الجسد الخيالية في الشعر والقصة والرواية وفي إنتاج المفكرين العرب.

- ٢ -

إن المتابع لدراسات الفكر الغربي المعاصر عن الجسد التي تهي بأن الإنسان الغربي قد اكتشف فكرة الجسد من جديد، قد يدهش من هذا الكم الهائل لدراسة الجسد من المنظور البيولوجي، والاجتماعي، والفلسفي والأنتروبولوجي، وهي تحاول اكتشاف الجسد على نحو مغاير لتلك النظرة - التي سيطرت على الفكر الغربي منذ الإغريق حتى القرن الثامن عشر الميلادي - التي ترى في الإنسان تعبيراً عن الثنائية بين النفس والجسم، وتسعى لحوض هذه النظرة التي أعاققت الوعي الإنساني عن فهم الإنسان على نحو صادق، ولكن الفكر العربي الإسلامي، لم يعرف هذه الثنائية بين النفس والجسم، التي قدمها اليونان، وتبناها - فيما بعد - بعض الفلاسفة في الحضارة العربية، والمقصود بالفكر العربي هذا - الأفكار التي وريث لدى علماء الأصول، الذين استقروا رؤاهم من القرآن الكريم والسنة النبوية، لدى هؤلاء، لا نجد هذا الفصل بين الجسم والنفس، وإنما على حد تعبير الإمام الشاذلي: العقل بيت الحس، فهناك تجوّد كامل للإنسان، والقرآن الكريم، قد أفاض في شرح طبيعة العلاقة بين النفس والجسم، وبين أن العلاقة قد تكون سراحية بين الإنسان وأعضائه، حين يقع الإنسان في الغفلة، ويصاب بعمى الحواس، الذي لا

ونلاحظ أن هذه الثنائية المعاصرة تنعكس في نظرة الثقافة المعاصرة للإنسان بوصفه آلة من الآلات، ولهذا تحاول أن تعميمه من الشيفرة، والموت ونسيت أن اختفاء الجسد يعنى اختفاء الإنسان، وبهذا تحاول التقنية العلمية أن تجعل الجسد أكثر فعالية من خلال استبدال بعض عناصره، أو تقويته بالعقاقير، دون أن تدري أن هذا يؤدي إلى إفساد الوضع البشري، لأنه هل من الممكن الفصل بين عناصر الجسد والإنسان؟ وهل الجسد عضو فائض في الإنسان، ويمكن التحكم فيه؟

إن تاريخ الجسد، داخل العالم الغربي، يكتب منذ عصر النهضة من خلال تأثير مفاهيم التقنية العلمية، التي تجعل الإنسان ممزجاً من بقية الكائنات، هذه التقنية التي تجعل من الإنسان أداة لها، أو تقدم منتجات تفصل الإنسان عن بيئته الطبيعية، ولا يستطيع الإنسان المعاصر في الغرب، وفي بعض المدن العربية أن يعيش، بدون التكيف والسيادة، وأدوات التقنية المعاصرة التي نجحت في أن تجعل الإنسان أسيراً لها، لأنها قدمت ضرورة لمطالب الجسد الإنساني هي علاقته بالمكان، تفترض مثل وجود هذه الأدوات، ولهذا فقد انسحب الجسد الرمزي من الجسد الإنساني، ولم يبق منه إلا مجموعة من الأعضاء، التي يتم النظر إليها بوصفها آلات، ويمكن ترتيبها وفق ترتيب تقني، بحيث يمكن أن تحل محل وظائف محددة.

إن الجسد - في الفكر الغربي - بعد إبعاده تجريدياً عن الإنسان، وكأنه مادة ما، وتفريغه من طابعه الرمزي، فإنه

يفرغ أيضاً من بعده الأخلاقي، وأصبح يتم النظر للجسد بوصفه غلافًا تابعًا، غلافًا يقع مجموع سماته وصفاته تحت رؤية تناظرية أعضائه للأدوات التكنولوجية، وهذا ما نجده واضحاً في أفلام الخيال العلمي، التي تقدم صورة البشر القادمين من الكواكب الأخرى في صورة أعضائه مادية، مصنوعة من المعدن، أو اللعوم تناظر الآلات، وتفقد للجسد الإنساني إلا في ممارسة غرائز الجسد.

وهذا ما بيّنه ليوتارد (J.F. Lyotard) في توصيفه للثقافة ما بعد الحديثة، حيث أصبح التصوير الميكانيكي للإنسان، وقابلية أي شيء للتحديد الكمي، هو ما يميز الوضع الثقافي الراهن للإنسان في منظومة الثقافة الغربية، فلقد جعل التقدم العلمي والتقني والفراغ الأخلاقي من الجسد البشري سلعة أو شيئاً مثل أي شيء آخر. وقد مهنت الأجهزة الإعلامية - لهذا التصوير لتضفي طابعاً موضوعياً على الجسد الذي لم يكن عن التحدد والظهور في ميدان التطبيق العملي والاجتماعي، وأصبحت الصورة التي يأمل فيها العلم، هي إمكانية إعادة إنتاجه تقنياً، مثل أفكار الهندسة الوراثية عن انتخاب الصفات الوراثية للأب والأم.

وتبعاً لهذا التصور، أصبح الجسد مثل قطع غيار الآلات، وأصبح بيع الأعضاء البشرية سوقاً للتجارة، وليس وسيلة لإنقاذ حياة الإنسان، وكلما فقد الجسد قيمته الأخلاقية ازدادت أكثر قيمته التقنية والتجارية. وأصبح يتم النظر للجسد - بمعزل عن الإنسان - كسلعة تجارية نادرة، وهذا بسبب تطورات الطب

والبيولوجيا، مثل زرع الأعضاء، نقل الدم، التي فتحت الطريق لممارسات جديدة يتم الإعلان عنها، وأصبح للجسد سعر مثله مثل أي شيء آخر، لكي يستخدم في استعمالات عديدة، مثل البحث الطبي والبيولوجي الذي يستعمل العديد من المواد البشرية (اعترف بعض الأطباء اليابانيين أنهم كانوا يجرون تجاربهم على بشر أحياء من الصين إبان الحرب العالمية الأولى، فكانوا يقطعون أرجل الإنسان، ويحاولون إعادتها)، وتصنع مشتقات الدم، واستخدم جسد الإنسان الميت في عمليات التشريح.. لقد حُل الجسد إلى عناصره، وأُخضع للعقل التحليلي الآتاني.

ويتلّأ أحد العلماء وهو فانس باكرك في كتابه (الإنسان الذي يتم قلبه) L'homme remodele

(Vance Packard) إن بيع قطع غيار الأعضاء البشرية سيقوم بمناقشة صناعة قطع غيار السيارات، وستكون هناك مخازن لقطع الغيار في المستشفيات كما هو الحال في محلات السيارات والسوبر ماركت. ففي البرازيل تشر الصحف إعلانات خاصة بعرض أو طلب الأعضاء البشرية، ونشأت تجارة للبلازما، وهي أحد مكونات الدم، في نيكاراغوا، وقام سمومون بحرق السمع عام ١٩٧٧، وتجارة للأجنة من أجل للتجارب المعملية من أجل تصنيع منتجات التجميل.

ويورد كثير من الباحثين إحصائيات عن تجارة الأعضاء الحية والميتة بين دول العالم، فقد ذكر باتريس كلود في صحيفة اللوموند أن البلاد التي تحصل

فلسفة الجسد

فى التوصيف القانونى لموت الجسد. فقلد كان الموت منذ أمد طويل يعد نهاية الحياة، وكان الطبيب يكفى بملاحظته، وكان الموت حقيقةً بديهية يقبلها الجميع، لكن الإنسان المعاصر، أصبح يرفض فكرة الموت، ولهذا يطور من أجهزة الإنعاش، التى تبقى على الجسم، لكن دون حياة حقيقية.

إن الفكر المعاصر، يحاول اختزال الإنسان إلى مجرد جسد، والجسد يتحول إلى أداة، ولكن هذه الصورة ضد فطرة الإنسان، ولهذا فإن المكبوت والمقموع فى الإنسان يظهر، ويعود بشكل أو بآخر والعق البشرى يبقى حاضراً، ولو بشكل المرض، مهما حاولت التقنية المعاصرة أن تخفى الجوهر الإنسانى. ■

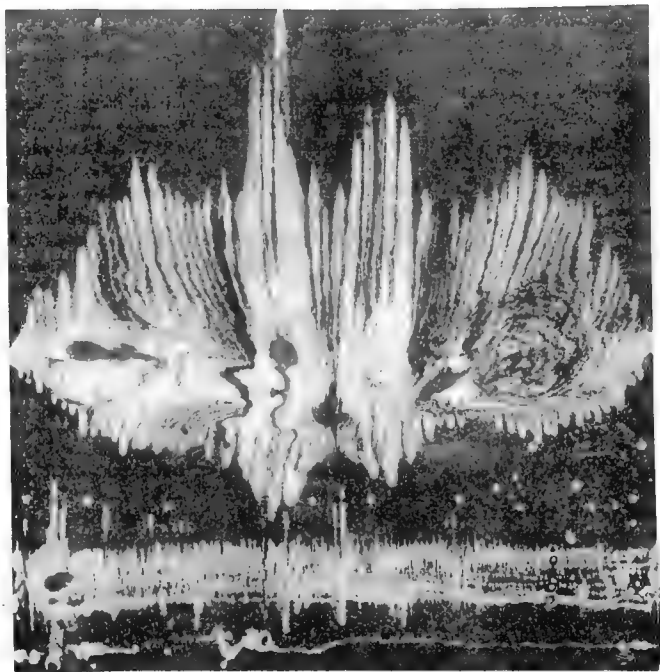
ويمكن تبديل بعضها بقطع أخرى من نفس الطبيعة الإنمائية، شرط توفر التوافق الحيوى بين نسيج من يقل منه، إلى من يقل إليه.

ولهذا فإن هناك بعض الآراء التى ترى فى جعل الجسد البشرى وسيلة لأجساد أخرى، حتى عندما يتعلق الأمر بإنقاذ حياة جريح أو مريض، فإن هذا سيؤدى بالتأكيد إلى إضعاف الأخلاق الاجتماعية.

وقد أدى هذا إلى تغيير مفهوم الموت فى الطب الحديث، فأجهزة الإنعاش وتقدمها، تدح حفظ الجسد، لكنها لا تستطيع أن ترد الفعالية للإنسان، وهذا ما جعل تعريف الموت يعود من جديد بصورة أكثر حدة من ذى قبل، لا سيما

من الهند على الهياكل العظمية للإنسان هى : الولايات المتحدة، وبريطانيا، وفرنسا، وألمانيا، واليابان، وإسرائيل، وهونج كونج، وذلك للدراسة فى المخاطر والجامعات هناك.

ولكن أليس هذا يبعدنا عن التفكير فى أن الجسد هو المحل الأخير للفردية الملموسة للكائنات، بما فيه من مسائل، شامصة، وأعضاء خفية، وحياة مرية؟ كل هذا يعطى للإنسان خصوصيته الفريدة.. وإنه لا يتم توفير جثة الإنسان بعد موته، وإنما يعامل كأنه موضوع للبحث المجرد الجامد ولهذا فإن الجسد فى هذا المنظور المعاصر، لم يعد يعبر عن الهوية البشرية، وإنما تنظر له بوصفه نجمة لأعضائه، وملكية يمكن أن تنقل،



الإيقاعات والروائح

نبيل درويش.. كنوز من طين

و

شاعرات من مصر

١٧٦ نبيل درويش - بطاقة ١٧٧ الطين، سعيد الصدر. ١٧٧ خزف نبيل

درويش القيم الجمالية والإنسانية، نعيم عطية. ١٨٧ نبيل درويش وأوانيه الفنية،

مختار العطار. ١٩٢ إشارة مرور في آخر الليل، فاطمة فتيل. ١٩٨ يبدو أنني

أرث الموتى، إيمان مرسال. ٢٠٤ مائة مدينة.. ولا عودة، هبة عادل عيد.

٢٠٥ موت من أحبوني، عليّة عبد السلام. ٢٠٩ لا شيء، نصوص عن الجسد،

غادة عبد المنعم. ٢٢٢ قصائد، هدى حسين. ٢٢٦ قصائد، سهير المصادفة.

٢٢٨ قصائد، أمل جمال. ٢٢٢ اللحظة الشاطئة، عزة حجاج.

نبيل درويش



بطاقة

- اشترك في معرض الفن التطبيقي في قاعة إختاتون عام ١٩٨٠.
- اشترك في معارض محلية وجماهيرية من عام ١٩٦٢ - ١٩٨٨.
- اشترك في عدة معارض مع أعضاء الأتيلية القاهرة ١٩٧٢ - ١٩٨٨.
- اشترك في ثلاثة معارض بهولندا عام ١٩٨٧.
- اشترك في معرض الخزف بقاعة النيل عام ١٩٨٨.
- اشترك في بينالي الخزف لدول البحر المتوسط ١٩٨٦.
- اشترك في معرض جماعي في دولة قطر عام ١٩٨٨.

الجوائز .

- جائزة الصالون الأولى عام ١٩٧١.
- جائزة منظمة التصوير الفلسطينية عام ١٩٧٢.
- جائزة تكدير فرنسا الدولي عام ١٩٧١.
- جائزة بينالي تولن لدول المتوسط عام ١٩٨٦.

المقتنيات.

- مقتنيات بمتحف الفن الحديث في الخزف والنحت.
- مقتنيات خاصة في معظم دول العالم.

النشاط.

أقام متحفا خاصا لأعماله الخزفية بضم أبحاثه المتكررة (خمس وعشرون بحثا) ويحتوي المتحف على ثلاثة آلاف قطعة خزفية.

- نبيل محمد درويش حشون.
- ولد عام ١٩٣٦.
- استاذ مساعد بقسم التصميمات الصناعية شعبه الخزف.
- حصل على بكالوريوس فنون تطبيقية عام ١٩٧١، والماجستير عام ١٩٧١.
- والدكتوراه عام ١٩٨١ من جامعة حلوان.
- يعمل الآن استاذًا مساعداً بقسم التصميم الصناعي (شعبه الخزف).
- عضو مجلس نقابة الفنانين التشكيليين، (مقرر لجنة المعارض).
- عضو نقابة مصممي الفنون التطبيقية.

- معارض خاصة في الداخل والخارج:
- معرض خاص في جمعية تربية كلية الفنون التطبيقية ١٩٥٩.
- معرض خاص بمتحف الفن الحديث عام ١٩٦٢.
- معرض خاص في قاعة إختاتون عام ١٩٧١.
- معرض خاص في أتيلية الإسكندرية عام ١٩٧٢.
- معرض خاص بكلية الفنون التطبيقية عام ١٩٨٢.
- معرض خاص مايو ١٩٨٣ الحرائية.
- معرض خاص أبريل ١٩٨٤ الحرائية.
- معرض خاص نوفمبر ١٩٨٥ معهد جوتة الإسكندرية.
- معرض خاص أكتوبر ١٩٨٧ أمريكا - فلوراندو - دنفر.
- معرض خاص مايو ١٩٨٨ هولندا.

- معارض جماهيرية:
- اشترك في معرض الفن التطبيقي في كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٩.

الطيين

وأشكاله التي يجسدها الطيين على هيئة ألوان أو تماثيل أمثلة رائعة تروى كل منها صفحة من صفحات نضاله الفني المتواصل الذي يستند إلى حب وإيمان وصدق في الأداء.

وقد استمعت بمرافقته في مرسىه لسنوات طوال وشهدت عن كثب عظيم دأبه على خدمة عمله ليكون في النهاية مقدماً لنفسه الطموح.

ولتلاميذه أن يفخروا به أساتذاً عظيمًا ولتبدأ مصر بتبنيها وإيمانه الله سبحانه وتعالى القدرة الوافرة على مواصلة جهاده.

سعيد الصدر

تأرجح أو تردد في الرأي أو مجاملة لشخصه - أحس بأنه قد عاش ويعيش في تعبد كامل لفنه الذي اختاره لنفسه - وأن الدم الذي يجري في عروقه يتميز بالصفاء الكامل المتزن بكل ما هيأته الطبيعة من علوم الجمال وفنونه وما لها من أعمال لها أصالتها الدابعة من الأعماق البعيدة ومن للتقاليد التي يعيشها إنسان وادى الدليل في كل بقاعه القريبة والبعيدة.

ولا شك أن الفنان ليسهل يستمتع برؤياه لكل ما حوله ثم يجسده في أشكال مختلفة تصطبغنا نحن أيضاً متعة وراحة نفسية لا يعادلها شيء.

في هذا المسر الذي تتصارع فيه البشرية للإبقاء على النزعات المتباينة لكل جوانب النشاط الفكري والروحي يحار الإنسان في اختيار موقعه وفي تعدد كيانه الروحي في خصم كل ما يحدث وما يجري من أنشطة بشرية في كل الاتجاهات.

لأنه في بعض ما يقدم الإنسان من مجهودات يتوقف التآرجح لتحديد الموضع الفكري والروحي وينحسم الأمر عند الإنسان ويكون مقطوعاً به فيأخذ ما يقدم له صفاته التي لا مفر من الاعتراف بها. وهذا فيما يقدمه لنا الفنان الخزاف الدكتور نبيل درويش أحس بأنني بغير

خزف نبيل درويش القيم الجمالية والإنسانية

نصميم عطية

ناقد مصري وقاص ومترجم

«عندما كنت صغيراً أرسلوني إلى الكتاب فأنا من مواليد قرية من قرى الوجه البحري هي «المنطة» القريبة من طنطا بمحافظة الغربية، وفي الكتاب كان شيخنا يشتد في معاملته لي، إذ كنت أشول فعد إلى ربط ذراعي اليسرى إلى جدي ربطاً محكمًا حتى أكف عن استخدامها في الكتابة. كان ذلك يؤلمني ويرهقني فجلأت إلى الهرب من الكتاب. ورحلت أمي بالحقول، وأعطى شجرة مفضلة لي، أكنن بين أغصانها القرية، أتأمل الحقول الممتدة أمامي خضراء

من الخزافين في العالم يعدون على الأصابع - إن مارسى الخزف كثيرون، ولكن الخزاف الحقيقي الباحث في أسرار الفن والصناعة قليل ونادر، ومن هذا الصنف النادر الدكتور نبيل درويش المولود في الخامس من سبتمبر ١٩٣٦ والحاصل على دكتوراه الفلسفة في الفنون التطبيقية من جامعة حلوان عام ١٩٨١.

الهداية الأولى والمسيرة.

عندما سألت نبيل درويش عن بدايته في الفن، سرح ببالة بعيداً ثم قال:

كانت الأتية الفخارية تحير علي مر الأزمان تحفاً يقبل الذرافقة على اقتنائها، ويلجأ الأباطرة والملوك إلى تبادلها كهدايا. فالخزاف يجب أن يكون مصوراً ورساماً ونحاتاً قبل أن يبدأ في تعلم الخزف وممارسته، كما يدخل في انشغالاته الكيمياء والتكنولوجيا والرياضيات، لذلك كان الطريق الذي يوصل إلى القطعة الخزفية الفنية طريقاً أكثر طولاً ومشقة، وعديدون ممن بدؤوا خزافين يغيرون طريقهم إلى مجالات أخرى. ومن ثم كان المبدعون المبدعون

نصرة، وأسمع زرققة العصافير. وأرقب الحركة الدائرية من حولي حيث يلحم الإنسان والحيوان بالطبيعة في ترحل متقن. وأحسست بأن ما يجري في الكتاب نفاذ، وأن الصواب بالنسبة لي هو أن أرفف الطبيعة بحواسي كلها، وأمسكت راحتي الصغيرتان بتراب الأرض وطين للترع، فاعتصمت في نفسي منذ الصغر الرغبة أن أصبح فناناً، ورحلت أرسم وألحنت، ثم تبينت أنني متجه بكل جوارحي إلى فن الإنسانية الأول، وهو الإبداع بالطينة المحروقة، فاختدعت لنفسى الخزف. والتحققت عندما شببت عن الطرق بكليّة الفنون التطبيقية، حيث كان من حسن حظي أنني التقيت هناك بالأساذ الرائد «سيد الصدر»، وقد أولاني رعايته وعلمني على أحسن صورة. ولكنني أيضاً رأيت أن الخزف شديد الارتباط بفنّي اللحن والتصوير، فالتحققت في أوقات الفراغ بالقسم المر بكليّة الفنون الجميلة، حيث كان من حظي أن درست التصوير على يدي الأساذ «أمجد زكي». كما كان من حظي أن أدرس لي اللحن «جمال السجيني»، الذي تعلمت منه كثيراً مما أفادني في الخزف، وجعلني أيضاً نحاتاً ناجحاً، فقد حصلت بعض نماذجي على جوائز مثل تمثال «الأمومة»، الذي هو الآن من مقتنيات متحف الفن الحديث، ويصدر مدخل مبداء الكائن بالحقى. وقد كذبت النافذة «روضة سليم» عن هذا التمثال تقول: «كظف من الأبيض الناصع، تجذبك وتشدك حتى تصل إليهما وتقف في مرابحتهما وما إن تقف حتى تشدك انحناءاتها واستدارتها ومرونة القورم، فتجد لزماً عليك أن تدور دورة كاملة حول المرأة الملقاة أمامك بحنان ملير».

ولئن كان اللحن الخزفي يختلف عن اللحن بأية غامضة أخرى، وذلك لأن

عملية التشكيل في اللحن الخزفي تجري كلها عن طريق «الدولاب»، وذلك بعمل كل عنصر أو جزء من التمثال على حدة، ثم تجميع هذه العناصر أو الأجزاء معاً، ويتم بذلك تركيب للعمل اللحن الخزفي، إلا أن نبيل درويش قد أبدع أيضاً نوعاً خزفية عديدة، استقى أشكالها من الفنون الشعبية ومغزلاتها مثل الحمامة والقلة والأبريق وعرويس المولد وجنية البحر والمذئذنة والهلال والمشرية، وقد استخدم فناننا هذه الرسوم الشعبية أيضاً على الأواني والأطباق. ولكنه مارس على كل من هذه الأشكال الشعبية معالجة ذاتية فجاءت أشكالاً حرة وإن أوحى بأسلوبها أيضاً.

وقد حازت مجموعة المراسل الفخارية المعلقة إعجاب مشاهدي معرض نبيل درويش في أوائل السبعينيات ولقدت أنظارهم بأسلوبها الجديد، والجرأة في تناول الشكل المجسم، بعيداً عن قاعدة التمثال التي اعتاد كل من تصدى للحن أن يلزم بها.

ويستطرد الخزاف نبيل درويش فيقول عن خطواته الأولى في الإبداع الفني:

«ومع عظيم الفضل الذي طرقت به أساتذتي فقد اتجهت إلى الطبيعة، واعتبرتها على الدوام معلمي الأول، في كل صيف كنت أحمل أدواتي وألواني وأوراقى وأمنى لأجول في ريف مصر، وأحط خيمتي هنا أو هناك بقري الوجهين البحري أو القبلي، ورسمت في نواح كثيرة منها السلطة وكفر الزيات والغيوم وبحيرة قارون. وفي عام تخرجي عام ١٩٦٢، بل قبل تخرجي بشهرين أقمعت بقصر هدى شعراوي (الذي كان مقر متحف الفن الحديث) معرضي الأول، ولقيت رسومي ونماذجي وألواني إقبالاً من جمهور المتفرجين مما كان باعثاً لي على بذل الجهد الشاق كي أصبح فناناً حقيقياً.

ونظرت إلى الطبيعة، فوجدت أن الجمال هو تعبير عن نشاط خفي يدمر ويتطور وفقاً للنظام، والنظام يقض من معاني التوافق والتماثل والتجديد وتوازن العلاقات ولتسجام النسب. ولئن كان للظروف المحيطة بالإنسان من نفسية واجتماعية أثرها الكبير في تقدير ما الجميل وما القبيح، إلا أن الجمال يظل في نظري نشاطاً حياً ولكنه مؤزن.

ونظرت إلى طينة بلدي وعشتها فقررت أن أصنع منها شيئاً، أن أنفث فيها من روحي، وأبدع منها شيئاً جميلاً. واستيقظت بداخلي أصوات أجدادي من خزافي ما قبل الأسرات ومن بعدهم.

ونظراً لعراقة تراثنا في فن الخزف أصبح الجمال بالنسبة لي علاقة وطيدة بترائنا المصري في المنتجات الخزفية.

وقد بدأت مسيرة نبيل درويش على طريق الخزف في كلية الفنون التطبيقية التي تخرج فيها عام ١٩٦٢ ثم ريشة أستاذه سعيد الصدر التي أنشأها في القسماط، كمؤسسة من مؤسسات وزارة الثقافة باسم «مركز الخزف»، ثم لمع اسم نبيل درويش عندما قدم رسالة الماجستير في الخزف عام ١٩٧١ مكتشفاً فيها الأسرار التكنولوجية «لشباك القلة» الذي برع في صنعه خزافو العصر الإسلامي، ومعنى من بعدهم سرّاً مستغلقاً على الباحثين.

وفي السنوات الثلاث من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٦ أصرر للعمل في تدريس التربية الفنية بالكويت. فطاف أنحاء الكويت حتى اكتشف الأماكن التي تصوي على طينة ذات طبيعة رملية صالحة للإبداع الخزفي السحلي، ودعا إلى أن تعمد الكويت على خاماتها تلك كما اتجه إلى إيران والعراق وتركيا وسوريا ولبنان سعياً وراء منابع فن الخزف الإسلامي والعربي الذي هو على حد قول الناقد «مختار الصلار»، «الأصل الحقيقي للتجديدات التي تشاهدها أوروبا الآن».

ثم عكف نهيل درويش على دراسة الخامات المحلية وإمكانية الحصول على أجسام خزفية سوية ملها تلجج في درجة حرارة عالية، وقد حصل عن نتائج دراسته هذه على درجة الدكتوراه من جامعة حلوان عام ١٩٨١.

وعندما يبدأ العام الجامعي، يعنى الدكتور نهيل درويش كل صباح إلى كلية الفنون التطبيقية حيث يعمل أستاذًا ليدرس لتلامذته بقسم الخزف مادة الرسم، ويعطيهم من تجاربه في الخزف والرسم والنحت للكثير.

التطعيم:

ومن أعمال الدكتور نهيل درويش الخزفية المعلقة للأنتظار بألوانها التي تجمع بين الحلاوة والوقار مجموعة من الأواني، الرسوم التي تراها على سطحها الخزفي ليست رسوماً ظاهريه مدونة بالفرشاة، بل هي رسوم أصنحت من صميم جسم العمل الخزفي. فإذا أجريت مقطعاً في الإناء ستجد هذا اللون وهذا الغط وأصان إلى الوجه المقابل للجسم، أى أن الخط الملون ليس رسماً على واجهته الخارجية فحسب، بل هو من ذات الطينة الخزفية.

ويسمى هذا النهج في معالجة الأعمال الخزفية بين المتخصصين «بالطعيم»، ويتحقق بغط طينة ملونة في الجسم الخزفي كله، وبعد الحرق في الفرن يظهر هذا السباين الخطي اللوني، أو بمعبارة أوضح للتشكيل - في نسج الكنان الخزفي.

ولكن كانت أوساط الخزف في العالم كله تعرف طريقة الطعيم، إلا أن نهيل درويش توصل فيه إلى درجة فائقة من الإتقان والتحكم، وذلك بعد الدراسة الدؤوبة والممارسة الطويلة. وقد وضع خزافاً مصري نصب عينيه، وهو منكب على تجاربه كيف يمكن أن تنضج الخامة

في الفرن وتتشكل بالأشكال التي تظل تعملها غائرة في نسيجها من سطحها إلى سطحها الآخر. وكان هذا الموضوع أحد انشغالات نهيل درويش الكبيرة إبان إعدادة رسالتي الماجستير والدكتوراه. وقد أعان عن بعض نتائج أبحاثه في المجلات المتخصصة، ولكن مازالت أوراقه تحمل من الأسرار الكثير أيضاً. ويكفي أن نقول في هذا المقام إن لكل طينة ملونة درجة انكماش معينة تختلف عن درجة انكماش الطينة الأخرى، ويحين التوصل إلى طريقة للتحكم في توحيد الطينيات المختلفة الانكماش في جسم خزفي واحد. وفي عملية التوحيد

هذه يجب التحكم في تطعيم الطينيات الملونة كي يتحقق في الكيان الخزفي انسجام الخط الرفيع والخط الغليظ، وتعايش المساحات اللونية الصغيرة والكبيرة معاً. وقد توصل نهيل درويش في مختبر «التطعيم» إلى سبب يعتبر إضافة جادة في تاريخ الخزف، لا على المستوى المحلي فحسب، بل وعلى المستوى العالمي أيضاً.

التحكم في الاختزال:

الاختزال مشكلة تواجه الخزافين حتى الكبار منهم. وإذا كان الاختزال معروفاً فقد توصل الفنان نهيل درويش من ناحيته، وعبر ثلاثين عاماً من العمل المتواصل في مجال الخزف، إلى ما لم يتوصل إليه خزاف آخر، وحقق تحكماً في الاختزال في إناء واحد.

يتم الاختزال بنزع الأوكسجين من داخل الفرن، ومن الطينة الخزفية والطلاءات، وذلك بإضافة الكربون إلى داخل الفرن. أما التحكم فيتم عن طريق التراكيب الكيميائية للطلاءات الزجاجية (الجليز) وطينات الأجسام.

وإذا كان كل من مصور للروحات واللغات مطالباً بأن يحقق القيم التشكيلية لعمله عن طريق الأبعاد والتوازن

والسلمس وشتى العلاقات الأخرى فإن الخزاف يحقق ذلك لعمله بمعاناة أشق، فهو مقيد وعليه أن يعنى بعد ذلك في معاناة الخلق الفني من خلال فيزياء الخزف وكيميائيته ومصادراته وتكولوجيته، وشتى العلاقات بين الخامة ومؤثراتها، وعلى الأخص درجات الحرارة داخل الأفران. متى يشعل النار، ويرتفع بها، ومتى يخفها، ويوصلها إلى الهمود والانطفاء، وهكذا. روابط شتى بين زمن وجيز وخامة، على الخزاف أن تكون لديه بشأنها خبرة، وأى خبرة! فقد تستغرق كي يسيطر عليها عمره كله.

فالمصنغ الخزفي كعمل فني متميز الجمال، لا يكفي له أن يكون الخزاف على إلمام بمسارات الثقافة والفن عبر العصور والأوطان، بل يحتاج أيضاً، وربما في المقام الأول إلى المعرفة والخبرة بالمواد الطبيعية للتحرف على خصائصها وتأثيراتها وتأثراتها، ويكون ذلك مرتبطاً إلى حد بعيد بدرجات الحرارة التي تتعرض لها تلك المواد أثناء تجهيزها. وكذلك أيضاً بلوعية الحرق، ومن ثم نوعية الأفران وأحجامها وما تحتاجه من وقود.

وقد بدأ ذلك كله في تميز الإنتاج الخزفي للشرق الأقصى، الذي ارتبط بأساليب ما كانت لتنجح إلا بمراعاة نوعيات من الخامات وجدت في أرض تلك البلاد التي اختلفت عن أرض الشرق الأوسط حيث ظهر الخزف الإغريقي والروماني ومن قبله الخزف الفرعوني. فقد أتاحت خامات الشرق الأقصى للخزاف أن يضجها على درجات عالية من الحرارة تفاعلت معها، فأعطت نتائج لم يتسن لخامات الشرق الأوسط أن تعطيها بسبب احتياجها إلى حرارة ذات درجات منخفضة. مما أوجد اختلافاً في الأساليب لمناسبة مقتضيات الحال.

الطينة الزرقاء:

توصل فن الخزف إلى الطينة الزرقاء من قبل الخزاف الإنجليزي «جوزيف ويدجود» منذ مائتي عام تقريباً. وفي الصين أيضاً توصل الخزافون التقليديون إلى طينة زرقاء خاصة بهم. وهذه الطينة تركيبة كيميائية خاصة تكتسب بعد الاحتراق بلونها الأزرق الذي أخذت عنه اسمها. وقد أسهم نيهل درويش في مجال هذه الطينة فتوصل إلى أزرق يعدّ جديداً في درجته وصفه، وقد توصل ويدهوود إلى «الأزرق السماوي» أما نيهل درويش فقد توصل إلى أزرق غامق خاص به تماماً.

وكما توصل ويدهوود إلى طينة زرقاء سماوية، توصل أيضاً إلى طريقة للصب طينة بيضاء على طينة سوداء أو زرقاء أما نيهل درويش فلم يقطع بما توصل إليه الخزاف الكبير ويدهوود وعمد إلى تحاشي اللصق دائماً ببعض أجزاء الجسم الخزفي إلى البروز بالفرن الأبيض ويغسره من الألوان على «الدولاب ذاته».

سر القوة السوداء:

في أرائي ما قبل الأسرات أوان حيرت علماء الآثار وفناني الخزف. كيف توصل الصانع المصري في ذلك العصر للسحوق إلى آتية ذات قوة سوداء، جسمها بلون الفخار وقتها سوداء؟

أولى نيهل درويش هذه النقطة اهتمامه في دراسته لنيل الدكتوراه التي انصبّت على «الخصائص السوداء ذات الحرارة العالية، لتوصل خزفياً إلى فض اللثام عن الطريقة التي اتبعها قدماء المصريين في صنع فوهات سوداء لا تبتسهم. وكان ذلك الذي توصل إليه نيهل درويش كشفاً علمياً على مستوى الآثار وفن الخزف.

كما توصل فنانا المبدع في دراسته الجامعية تلك التي استغرقت منه السنوات من ١٩٧٧ حتى ١٩٨١ إلى الرسم بالدخان على الإناء أو الطبق الخزفي، وهو ما يعتبر بدوره إضافة جديدة للفن الخزفي، ويتم ذلك بالتحكم في الدخان أثناء عملية الاختزال. وهذه العملية ذات علاقة كبيرة بتصميم الفرن وتركيبه الطينية ورص الأشكال داخل الفرن وعملية الحرق ونوعية الوقود ومصدر الكربون، سواء كان من الخشب أو من خامات أخرى مثل حطب القطن أو الذرة أو مصاصة القصب. وهذه كلها متوافرة في الزيف المصري.

الإناء القديم يبوح بسره:

ويقول الدكتور نيهل درويش في صدد اكتشافاته وإبداعاته الخزفية:

«إن متحف الآثار هو أستاذي. في الصالة الخاصة بمجموعة ما قبل الأسرات التقيت بسلطانية استحوذت على حبي وشدت انتباهي. كنت أذهب لأراها فأجذب إليها يوماً بعد يوم، ولو طالت بعادي عنها أسباب التعلق والاكتئاب، كما لو كان ينقصني شيء حيوي كالهواء. كنت لا أعرف سرها حتى بعد تخرجي بعشر سنوات. ولعلول رؤيتها لي أملق فيها متعمداً، عطف على، وباحت بمكونها. جريت إلى الاستديو، وطبقت النظرية التي أسرت بها إلي، ففجحت، ولم أتم طوال الليل من شدة انفعالي، إلى أن طلع النهار في صبيحة اليوم التالي، فهرعت إلى أبنائي الكبير سعيد الصنبر، وأعلنته بما توصلت إليه، فأخذني إلى حضنه، كما يفعل الأب الطنون مع ابنه، وهأنذا لجأ في اكتشاف سر من أسرار الصنعة، كان مستخفاً السنوات الطرال قبل ذلك.

طوق الحمامة:

وفي صدد استخدام الرسم بالقدخين توصل نيهل درويش إلى ما أسماه

«طوق الحمامة»، ونجح في أن يوصل للكانن الخزفي ويكسب ألوان الطيف مظلماً على رقبة الحمامة، وذلك عن طريق توجيه الدخان إلى الجسم الخزفي حتى تظهر فيه تلك الألوان بتفاعل الكربون وخامة الطين تحت درجة حرارة متحكم فيها، بغير إضافة أية ألوان أو أكاسيد معدنية إلى الكتلة الطينية.

وقد لفت هذا الكشف أنظار العالم، وبخاصة لأصوله الفرعونية الموهلة في القدم، فطلب متحف الفنون الشرقية بخرابطة اقتناء قطعتين من هذه الأعمال. وطلب عمدة برلين اقتناء قطعة لمتحف برلين. كما اقتنى متحف زيورخ قطعة أخرى.

الجوهر:

وإذا كنا مازلنا في مجال الرسم بالدخان داخل الفرن، نشير إلى أن نيهل درويش استطاع بتسليطه للكربون على جسم الكائن الخزفي أن يلفظ على بعض الأولى رسوماً لأشكال متلوكة، منها على الأخص أشكال آدمية، ومنها أشكال نباتية مثل فروع الشجر، أو أشكال حيوانية مثل أحصنة وثيران، ومنها أيضاً ما هو أشكال مجردة، ولكنها تتحاشي على الدوام الهندسيات الجافة والزخارف المكررة.

وقد تسنى لنيهل درويش، للتوصل إلى إبداعات في هذا الصنم، أن يدرس الرسوم والأشكال التي عرفها «فن الآتية»، على مر العصور والحضارات. واستقرته بالأخص الرسوم الفرعونية والأفريقية والرومانية والقبليّة والإسلامية. واستقى من هذه الرسوم والأشكال الأصلية ما يناسب متطلبات الإناء المعاصر.

على أن نيهل درويش حقق بتعمقه في استعمال الأسود، أي الرسم بالدخان، انتصاراً تشكولياً وخزفياً آخر، وهو إعطاء إحساس «الكاراكاي» للجسم الفخاري، وهو

ما يعنى الإحساس بأن الجسم للفخارى تشويه تشققات بفعل الزمن والقدم. وبعد «الكاراكليه» بحق جوهره القرن العشرين فى فن الآتية. كما عرف «الأبريق المعدنى» جوهره الفن الإسلامى فى عصوره النابرة.

الرسم بالكربون وليس الأكاسيد:

يتوصل الفنان إلى الأجسام للخزفية السوداء إما باستخدام طينة تركب من أكاسيد مثل الحديد والمنجنيز لتصبح بعد الحريق سوداء، وإما باستخدام عملية الاختزال.

وقد استخدم الصانع الفرعونى الأكاسيد كما استخدم الاختزال. وفى مجموعة ما قبل الأسرات المعروفة بالأوانى ذات الفوهة السوداء كان جسم الفوهة الأسود ناتجاً عن عملية اختزال، أى معالجة السطوح بالكربون. أما المجموعة التى تعرف «بمجموعة البندارى» وقد عثر عليها فى أقصى جنوب الصعيد، فقد صنعت آنية رسمت عليها زخارف بالأكسيد الأسود. كما كانت مجموعات الخزف الإغريقى والرومانى مرسومة بالأكسيد الأسود.

وقد استخدم الكروين فى مجموعة ما قبل الأسرات بطريقة تمايل فيها الأسود مع الشكل فنياً واستعمالياً، لأن الطللات الزجاجية لم تكن قد اكتشفت لتطبيق على الأوانى بعد.

أما بالنسبة لآتية الإغريق والرومان، فقد كانت سطوحها الخارجية فى أغلب الأحيان متصلق، ثم يرسم عليها باللون الأسود رسوماً مستقاة من ظروف البيئة وتقاليدها وأساطيرها وانشالاتها. وكان اختيار الإغريق والرومان لآلوان الأسود اختياراً مرفقاً من الناحية التشكيلية، لأنه كان يوضع على أرضية فخارية حمراء. وقد أجاد الخزاف الرومانى فى إعداد طينته وتجهيزها كى تصلح لأرضيه يرسم

عليها رسوماً تميزت من ناحية أولى بالوضوح الشديد، حيث كانت باللون الأسود على خلفية طوبية للآلوان، ومن ناحية ثانية بالثراء المضمونى، إذ أنها صورت مختلف النشاط الاجتماعى والأسطورى والتصادد ذلك العصر.

وقد استوعب الدكتور نبيل درويش التجريكين الفرعونية من ناحية والإغريقية الرومانية من ناحية أخرى، واستطاع أن يرسم على الإناء مثل للرومان والإغريق، ولكن بالكربون وليس بالأكسيد، ويعتبر ذلك إضافة جديدة ومهمة فى تاريخ الخزف.

التطعيم والتدخين معاً:

هل يمكن استخدام التطعيم مع التدخين فى إبداع العمل الخزفى الولاد؟ ليست هذه المهمة سهلة، ولكن نبيل درويش الذى باح «فن الآتية» إليه بأسراره وصارت اللخامة طوع وبناه، توصل إلى الجمع بين التطعيم والتدخين فى العمل للخزفى الواحد رغم صعوبة ذلك كتقنياً. واستطاع بذلك أن يزوج بين أسلوبين فى الخزف، أسلوب فرعونى صميم هو التدخين، وأسلوب له أصوله فى العصر الإسلامى، وهو التطعيم. والدكتور نبيل درويش فى كل هذا يلتقط خيوطه القومية ويمضى بها قدماً إلى إرساء دعائم فن مصرى أصيل.

إنه على الدوام يسعى إلى إبراز شخصية للخزاف المصرى فى القرن العشرين على أساس من الوعي الفنى والثقافى المتكامل القائم على حب حقيقى للعمل من نفة بالنفس واقتناع بأن الجمال صفة غير محدودة، مع اعتماد كل على المواد المحلية وحدها. وقد ركز أبحاثه لسنوات طوال على الفخار المحلى فى محاربة لإعطائه لمة فنية.

الجليز الأسود:

فى بعض الأعمال الخزفية التى أبدعها نبيل درويش عام ١٩٧٥ سعى إلى إعطاء الإحساس بالآلوان المائية برهاتها وشفافيتها ورفقتها. وقد سبق أن برز فى هذا الأسلوب الخزاف اليابانى «هامارا» الملقب بأبى خزافى العالم.

وقد توصل الدكتور نبيل درويش فى أعماله الخزفية هذه لا إلى مضاهاة هامارا فحسب، بل وإلى إكمال مسيرته، إذ إن هاماراً عجز عن تحقيق ذلك الإحساس بالآلوان المائية على الطلاء أو الجليز الأسود المعروف «بالبلاك موير» فنجح نبيل درويش حيث أخفق هامارا. وسوف نرى أن اللون الأسود فى أعمال خزافنا المصرى لم يستطع أن يتخطى عليها فيقتل الألوان الأخرى الشغافة من حوله، فاشتدكت معه فى اللصق الخزفى للأطباق والآتية.

القيم الجمالية فى المنتج الخزفى:

ترتبط مسارات فن الخزاف بمسارات الفنون الأخرى، من نحت وتصوير وزخرفة، فالإناء الخزفى يمكن أن يشترك مع النحت فى أنه كتلة فى فراغ يجب أن يتوفر له ما هو مطلب فى التمثال من سلامة التكوين. ومن خلال ما تكتسب به قطعة الخزف من طلاء زجاجى ترتبط بمطلوبات التصوير الجيد من تناسق فى الألوان، يدعو إلى أن نضع فى الاعتبار اللون المناسب لكل إناء، سواء بالنسبة لكتباته فى حد ذاته، ونوع المادة التى صنع منها، أو بالنسبة للمحيط الخارجى الذى سوف يتعامل معه، فقانون الجمال يقوم على علاقات تدخل فى عدد غير محدود من الصورات. ويجدر فى هذا المقام أيضاً أن نكتسب إلى أن لكل من الكائنات الخزفية شخصيته المتميزة. فهناك إناء أنيق رشيق، وآخر مكتنز ثقيل، وآخر يعطى إحساساً بالهجرة، وآخر

بالحركة، وآخر بالسكون، وآخر بالأنونة، وذلك يثنى أساساً من ارتباط عضوي بين الفوهة والبدن والقاعدة. وقد توخى تهيئ درويش في بعض أتيه عدم توريدها من خشونتها البدائية، فهذا الإناء «عجبر»، ولكن جماله يكمن في هذه البدائية غير المتكلفة التي حققت عصراً تشكيليًا يتطلب من الفنان الإدراك واللقه، ألا وهو عنصر الملامه.

وقد ارتبط فن الخزف أيضاً بالزخرفة، التي تحتاج من الخزاف دراية عميقة بمطالبات الإناء الخزفي، حتى يتقن له ما يناسبه من زخرف وبالقدر الذي لا غلو فيه ولا تزيد. ويجدر أن نشير هنا إلى أن الكائن الذي يبدعه فنان الخزف هو أولاً وأخيراً الإناء، وليس الزخرف أو الرسم أو ما شابه من صروب الفن الأخرى، ولهذا يجب أن نجوء استعمالات الخزف بمجرات الفنون الأخرى بالقدر المناسب لما استخدم من أهله، وهو إيراد المزيد من شخصية الإناء وتأكيدهما.

قد يرسم مصور لوحة يستخدم في جانب منها الأسلوب الانطباعي وفي جانب آخر الأسلوب التجريبي. وقد تكون اللوحة في كل جانب منها ممتازة، ولكنها كعمل فني، أي ككل، تعجز ساقطة، تشوه اللغة واختلال مفرداتها. وفي البحث أيضاً، يجدر أن نذكر أن الفنان الفرعوني عرف لغة الخاصة التي استخدمها، فحاشى مثلاً الفراغات في التمثال الحجري، لأنها لاتناسب الخاصة. ومن ثم توصل في نحه إلى لغة تشكيلية رائعة عبرت أيضاً عن الخلود في وجه عوامل الزمن. وقد يأتي اليوم فنان غير مدرب فيصرف جهده في تجسيم أطراف الجسم خارجاً وبعيداً عن كتله، وعدل ذلك ستقول له بذلك أهتق الخاصة، أو بعبارة أخرى «لم تدرك جوهر اللغة التي تحاول التعبير بها».

وفي الخزف تعتبر هذه اللغة أساسية أيضاً، بل وقد تستعصى مفرداتها على كذيرين، لأن المنتج الخزفي كي يكتمل يمر بمراحل عدة، الطين، والتشكيل، والرسم، والطلاء الزجاجي، والأسلوب المناسب، والحرق وتوحيده. فهذه كلها مفردات اللغة التي يجب أن يتحدثها الخزف. فإذا حدث انحراف أو خروج عن أصوليات إحدى هذه المفردات، أجهض العمل الفني، وإن بدا في أنظار الناس غير المدربين أنه عمل جيد، لأنهم ينظرون إلى الشكل مثلاً أو الطلاء أو غيرها من المفردات كل على انفراد، فيندعجون. أما لغة الخزف الحقيقية فهي تنبئ على تمايز كل هذه المفردات معاً. والحق أن الجمع بين جودة الخاصة، وجسمال الشكل، وطلاوة التصوير أو الزخرفة هي معادلة الخزاف الصعبة، والخطورة أن يهجر أحد هذه الأبعاد الثلاثة على البعدين الآخرين، فينقص منهما إن لم يههما. وكثيراً ما يسقط بعض الفنانين في تناقض المفردات، وهذا السقوط يكون أشد، سواء في الخزف، حيث يجب أن يكون الخزف أكثر حساسية لاعتبارات التناقص أو الانسجام الضروري بين الخامات.

ولهذا كان من البديهي أن تكون مواصفات الرسم والزخارف على الأنية الخزفية مختلفة من نواح عديدة مضمونياً وشكلياً عن الرسوم والزخارف الحائطية وبمراعاة الاختلافات في الخامات والمواد وأساليب التنفيذ أيضاً. ومن ثم يجب على الخزاف الذي يسمين بالرسم أو الخزف في منتج أن يقتبس ويطور حتى يضيف إلى الكائن الخزفي تناسباً مع الكتلة والشكل، ولا يهجم ما بذله من جهد في إعداد تلك الكتلة (إعداداً سليماً).

ومع الترابط الوثيق بين مسارات فن الأنية وسائل الفنون الأخرى، تبلور في المنتج الخزفي أعلى مستوى للتقيم

الجمالية، سواء من حيث الشكل أو الكتلة، ومع اتجاهات الفن الحديث اعتبر التجريد سمة واضحة من سمات الطلاء الخزفي في العصر الحاضر، والجدير بالذكر أن هذا التجريد في المنتج الخزفي الحديث يرتبط بالإنتاج الفخاري للعصور الفرعونية الأولى حيث ارتبطت أشكاله بمفهوم تجريدي غاية في القوة والريانة.

وفان القرن العشرين يعرف أن الجمال بصفة عامة، وفي الخزف بصفة خاصة، لا يتحقق من فراغ، ولهذا دأب على دراسة ما أبدعته العصور السابقة من نماذج، لا كي ينقلها ويكرها فإن الأسيل لا يكرر، وإنما يبتكر. ومن ثم يجب على الفنان المبدع أن يتعلم دروس الأسلاف كي يعطي هو من روحه وفكره كل ما هو جديد، سواء كان ذلك بالنسبة للمنتجات لغير الأغراض الاستعمالية اليومية، أو للمنتجات الاستعمالية التي لا يجب أن تخلو بدورها من الجمال، وإلا تخلفت كثيراً عن أداء وظفقتها الإنسانية. (راجع بحثاً للدكتور نيهل درويش منشوراً بمجلة «دراسات وبحوث» التي تصدرها جامعة حلوان - المجلد الخامس - العدد الثاني - يونيو ١٩٨٢ ص ٥٥ وما بعدها).

المنتج الخزفي ابتكار:

يتسمك نيهل درويش بتفرقة يراها أساسية بين الخزف الصناعي أو الاستعمالي وبين الخزف الفني أو الابتكاري، الذي هو في المقام الأول للتلحف والتاريخ ومراكز الأبحاث وكتب المتخصصين وكل ملقف حساس، وليس - على حد تعبير مختار العطار - «لفرنديات الشارع والأرصفة، أو للعرض الرخيص، وربما صدقت على هذه التفرقة عبارة حكيمة قالها سعيد الصدر في مناسبة أخرى فالخزف الصناعي أو

الاستهلاكى فى أغلبه يشبه أزهار البلاستيك، قد تكون جميلة جداً، ولكن بلا رائحة، وبلا حياة. أما الخزف الإبتكارى فهو أزهار طبيعية تحمل أريج الحقول، وعبير الأرض المحروية، وزواجع الفجر الوليد، وأنفاس الأنثى البكر، وعبق التاريخ.

ومع تقدير نهيل درويش لجهود كذيرين ممن يبدعون للخزف الصناعى (وقد كانت أولى المحاولات الجادة لإحياء الخزف فى مصر الحديثة قبل الرائد سعيد الصدر محاولة إنتاج خزف صناعى قام بها الإيطالى سينيور سورناجا الذى شيد مصنعاً كبيراً لذلك فى منطقة الصف جنوب الجيزة) إلا أن نهيل درويش يرفض الإغراءات والعروض، ويصر على أن يبقى فى إطار فنانى الخزف الإبتكارى، وهم على حد قوله قلة نادرة، ليس فى مصر وحدها بل وفى العالم بأسره. وإذا ورد إلى الأذهان تساؤل عما إذا كان الخزف باعتباره فن الإناء محدود الإطارات، نفى نهيل درويش هذه المحدودية عن فن الإناء الخزفى فهو يرى أن العلاقات بين الخامسة والدار والألوان والتصاوير والزخارف والملائم والأشكال علاقات ليست لها نهاية، ويمكن أن يستغرق التحكم فى هذه العلاقات جهد الفنان إلى آخر عمره، وسوف يجد نفسه يهتف بكما هتف رائد الخزف عندنا الأستاذ سعيد الصدر، ولم أحقق بعد ما أريد، ويقصد بذلك - على حد قول مختار العطار - إنه لم يحقق هدف الجمع بين براعة التكليف وروعة التصوير وأشكال الأحجام، ولكنه بالطبع ينظر إلى نتائج إنتاجه من زاوية مثالية، ويكفيها ما فى صيحة الرائد تلك من صدق وعمق واعتراف بلا محدودية فن الخزف وهو ما يؤمن به أيضاً نهيل درويش أكثر تلامذته التصاقاً به، واحتذاء لخطواته على درب الإبداع

الخزفى. وإذا اعتبر سعيد الصدر امتداداً أصيلاً لفن «مسلم» وسعد، فنانى الخزف الكبيرين فى عهد الفاطميين، فإن نهيل درويش تسلم الشطة من أسناده. ومعنى بها بعيداً فى طريق الإبداع الشاق الطويل، فصار بدوره امتداداً لا لمسلم وسعد فحسب، بل وللفنان المصرى القديم الذى أبدع مجموعة آنية للبخارى فى عهد ما قبل الأسرات منذ آلاف السنين.

ونعنى مع نهيل درويش لتكوين معالم للفرقة بين الخزف الاستهلاكى والخزفى الإبتكارى، أو بمعبارة أكثر تحديداً ماهية فن الخزف فى حد ذاته. فليس كل من صنع آنية فناً مبدعاً، وكما أن من بحث النماثل فى الغضب أو الحجر ليس خشناً أو حجاراً، كذلك فإن الخزف مجرد خامسة، وليس كل من أمسكها بيديه فناً، كى تكون فناً خزف مبدع مثل نهيل درويش يجب أن تكون قادراً على أن تجسد رؤيتك أو تصورك أو خيالك بخامة الخزف، من خلال تحكمك فى عدة متغيرات يمكن أن تخرج عملك فى النهاية على غير ما تصورته. يجب أن يتسلح العلم من خيالك - وعبر القرص الدوار وفقرن النار - ليستوى إناء مظلوماً ملموساً، وكأنكاً حياً، وإفناً إلينا من عالم الجمال، كى يحقق لنا متعة، ويبتع فينا خيالات وتأملات شتى. إن الإناء الخزفى للتحفة يهمس إلينا فى صمت المكان وعتمته بأحداث من سوائف الأزمان وقوامها، ويوقظ من الأعماق ذكريات ماتسنيده، وإذا لفت ذلك الكائن الحبيب، فكم تستشر بالأسى إذا وجدت مكانه ذات يوم قد خلا منه. لقد أصبح الإناء جزءاً منك، حقاً إن هناك علاقة نفسية مبهمة بين الإنسان والآنية ربما لأنها عاصرت منذ أشد الأزمان إيفالاً فى القدم. أو ربما لانغيب عن باله الدار التى أنضجتها وأحالتها من مجرد طينة إلى ذهب، أو ربما أيضاً هو لا ينسى أنه بدوره حققة

من تراب نفع فيها الخالق من روحه فاستوى. (راجع عبد الغنى الشال - الفخر الشعبى فى مصر - مجلة عالم الفكر العدد السادس - العدد الرابع - يناير، فبراير، مارس ١٩٧٦ - ص ١٢٩) إن العلاقة بين الإنسان والإناء الخزفى على الدوام باقية، من خلال الشكل والزخرف والبريق والملمس. إن الإناء على الدوام للاحتواء، ولكنه إذا كان الإناء الخزفى الاستعمالى يحوى ماديات، فمحتوى الإناء الإبتكارى معطى، من فكر وخيال ومعنى، ولهذا جاز إلى حد ما القول مع نهيل درويش إن «الخزف الإبتكارى، ليس من «الفنون التطبيقية» بقدر ما هو من «الفنون الجميلة» يعتمد على المروية والاعتدال فى عالم الإبداع والندرة، ويرد نهيل درويش على الدوام عبارة نهيلماره نيتش أبى الخزف الإنجليزى الذى تتلمذ على يديه أبو الخزف المصرى سعيد الصدر. وتقول هذه العبارة ما مفاده إن الخزف المبدع سوف يفتخه فخرًا وسعادة أن يدخل التاريخ بقطعة أو قطعتين من أصاله على الأكر. وهذه الندرة المتغرب بها للخزف الإبتكارى، هى التى تجعل نهيل درويش يتمسك بالفرقة بين الخزف الإبتكارى والخزف الاستهلاكى ويربط نفسه بالخزف الإبتكارى تاركاً مجال الخزف الاستهلاكى لخزافين آخرين.

ويرفض نهيل درويش أمرين: الأول هو ما يسمى «بالتشكيل الحر» والآخر هو ما يسمى «بالصدفة» ويرى أن كلا من هذين الأمرين يتنافى مع مفهوم الإبتكار فى الخزف. ذلك أن فن الخزف مثل سائر الفنون الإبداعية التى هى فنون إنسانية، فإذا انحسر عنها تدخل الإنسان انتفت عنها صفة «الإنسانية» ومن ثم ما عادت فناً. ويبين ذلك من معنى الكلمة المتقابلة لكلمة «شعر» فى اللغة اليونانية إذ إن «شعر» فى اللغة اليونانية تعنى خلق،

والشاعر هو من يعمل قصده في الكلمات فيبعد شراً مرده خياله ووجدانه وفكره.

ومن ثم فإذا ترك الخزاف تصميمه إلى مصنع أو ورشة لتلججه له، كان تشكيل العمل منسجماً إلى الآلة، وأضحى إبداعه محصوراً في مجرد التصميم، وليس هذا من فن الخزف الإبتكاري. إن الإثاء الخزفي منتج يخرج في خاتمة المطاف من فوهة الفرن مجسماً ما كان أصلاً في خيال الفنان صورة مبهمه، فهو علاقة بين تصور وفعل ونتيجة، شأنه في ذلك شأن عطاء كل فن يدرى إرادى مرتبط بمخيلة، وليس بمكثور أن التفاصيل المتغيرة بين نوع الرقود وتصميم الفرن وممار الكويون في جوفه تخضع لقوانين لم تستجلب بعد كل أبعادها، وفي سبيل ذلك بطبيعة الحال صمما، إذ تتدخل عوامل طبيعية لا إرادية أثناء عمليات الانصاج، مما يجعل الأمر بالنسبة للمنتج الخزفي يعود إلى حد كبير إلى حساسية الفنان وخبرته الطويلة المكتسبة عبر التجربة والخطأ، وعلى الرغم من أن البريق المعدني الذي يضى الخزاف بأن يكسو به منتجه الخزفي لا يعرف له بعد إجراء محسوب، كما لا تزال عملية الاختزال غير ثابتة الضوابط، إلا أن لفن الخزف وتكنولوجيا، يتحصل عليها الفنان بالدراسة والممارسة اليومية. واستيعاب أسلوب التنفيذ يستطيع الفنان المدرب ألا يترك شيئاً للمصادفة، بل إن الصدفه كما يقول نهيل درويش يمكن أن تكون طريقة إلى استكشاف قانون جديد، أو ضبط قانون مسبق. ولا يميل نهيل درويش إلى ترك شيء لما يمكن أن يسمى المصادفة، كأن ترتفع حرارة الفرن لأمر ما فيفسخ لون الأزرق المنشود أصلاً إلى اللون الأسود فتجد الإثاء قد انحرف عن ذلك الذي صممه في خياله. قد يسعد فنان مبتدئ بمثل هذه النتائج التي قد تجيء بمنتج خزفي

لأبأس به، ولكن نهيل درويش لا يقبل أن يبنى فنه على خطأ أو مصادفة، فلا يثبت أن يقص بلا أدنى تردد مثل هذا المنتج من قائمة أعماله التي لعل مقامها فنياً وحرفياً يودعها صاحبها في متحفه الخاص مختزلاً بها.

وتعتبر الأعمال المعروضة في «متحف نهيل درويش، تحفاً نادرة، كما يقول الدكتور مصطفى عبد المعطي بحق عن هذا المتحف إنه «مدرسة للباحثين والمتقنين».

وفي النهاية، فإن التكنولوجيا لا تكفل الفنان المبدع، بل بسيطرته عليها يصبح مثل الفارس المهنك الذي يقود جواده إلى القفز فوق أكثر الحواجز ارتفاعاً وعبر أشد الخنادق وعسورة، دون أن يترك بدوره شيئاً للمصادفة، أو لمحركة من جواده تلقائية أو حرة.

ومادنا في مجال استجلاء جوانب «فن الخزف الإبتكاري، فلا بد أن نعرف أن الإبتكار في الخزف شأنه أيضاً شأن سائر الفنون الجميلة الأخرى لا يأتي من فراغ. ولهذا فقد كان التراث بالنسبة لـنهيل درويش طريقه إلى الابتكار، ولحسن حظه أنه قليل شعب غنى التراث في الخزف. وربما كان يجدر أن نتذكر في هذا المقام تلك الواقعة التي صادفت أستاذة سعيد الصنوبر عام ١٩٢٩ عندما كان يدرس الخزف في إنجلترا ليعود عام ١٩٣١ إلى مصر باعداً في فن الآتيه نهضة نفصت عنه المرات الذي دب فيه منذ الفتح الثماني. للتحق سعيد الصنوبر بورشة نهيل للتدريب على الخزف، ولاحظ الأستاذ الإنجليزي الذي أوجد في بلاده نهضة خزفية استقاماً من فنون الشرق الأقصى، لاحظ أن تلميذه المصري رغم تجارته شديدة الإعجاب به، فراح يحتذى به فيما يفعل ويقلده تقليداً يكاد يكون حرفياً، فصاح ذات يوم في

تلميذه بأنه لن يسمح له بإرتداد ورشته ما لم يذهب إلى ورشته، ويعود إلى تراث بلاده الفني يستقي منه إلهاماته. وبذلك التفت سعيد الصنوبر إلى إبداعات الخزف العربي فصار بعد ذلك أباً للخزف المصري، بدلاً من أن يضحى نسخة باهتة مكروية من أستاذة أبي الخزف الإنجليزي. (هذه الواقعة رواها مختار العطار في كتابه «ساحر الألوان، سلسلة «الكتاب الذهبي» الصادر عن مؤسسة روز اليوسف - ١٩٧٩).

وقد كان سعيد الصنوبر بالنسبة لـنهيل درويش ما كان لـنهيل لسعيد الصنوبر. تتلمذ نهيل درويش على يد سعيد الصنوبر، والتقى به بالتصاقاً شديداً، حيث بدأ في «مركز الخزف، بالفسطاط» التدريب الشاق منذ عام ١٩٦٤ أي بعد تخرجه بعامين تحت إشراف سعيد الصنوبر وبعد ذلك في ورشته بالفسطاط أيضاً لمدة تسع سنوات طوال. يقول نهيل درويش عن تلك السنوات «كنت أقطع المشاور من بيتنا في الجزيرة آنذاك إلى مصر القديمة تحت جنح الظلام في الرابعة صباحاً كل يوم، وأضاهي إحداث جلبة توفقت أسمى التي كانت تصحني أن أكف عن هذا العناء، ثم أركب دراجتي إلى هناك، فإذا أخذت المعدية حملتها معي «محملي هي بعض الطريق وأحملها أنا البعض الآخر. وأعود إلى البيت في الظلام. لم أكن أشعر بالتعب، فقد كانت حواسي كلها مشدودة إلى التولاب الدور والفرن، والهامات من طين وطلاءات. كنت أبحث عن الفلز الذي لا يقص إلا العاشق الزهوان والمتمدد المستغرق في أسرار الملوك، حتى اكسبت قدرتي على التحكم في أدواتي وخامساتي، وتطويعها بكل حرية وطلاقة لإرادتي، بحيث تمكنت من الإسقاط الفوري لخيالاتي على الطينيات والطلاءات والأفران، دون أن تشب طلاقتي الإبداعية عقبات تكنولوجية.

ومن متابعة الأستاذ في إيداعاته المستظمة للتراث المصري الإسلامي، اختار نيهل درويش موضوعه للحصول على درجة الماجستير، ولما فاتح أستاذه فيه أشفق عليه قائلا: «هذا سر لم يقض لغزُه خراف بعد». ولهذا فأنّت تقبل على موضوع صعب.

ولكن نيهل درويش أصمر على البحث عن إجابة للسؤال الذي يبدو بسيطاً لأول وهلة، وإن كان قد حير الباحثين من قبله ولم يهتدوا له إلى إجابة. كيف أبدع الفنان الإسلامي شبك القلة؟ ذلك للقرص الدائري المشتب المستخفي في علقها؟ كيف صور بالقوب طيوراً ونباتات، وكتب الآيات والدعوات والحكم؟ وكلما مر الماء من القوب إلى قم الشارب صدرت ليقاعات تختلف من قلة إلى أخرى؟ (مكتشف العطار - مقدمة لكتالوج متحف درويش للخزف - ١٩٨٣).

وأجاب نيهل درويش على هذه التساؤلات، ونال درجة الماجستير عام ١٩٧١ (وتوصل أيضاً إلى استفاضة جديدة ومبتكرة لأشكال شبك القلة في المنتج الخزفي الحديث، وفي متحفه نماذج بدعة على ما نقول. فقد نقل شبك القلة من موضعه المجهود في الإناء، وغير وظيفته مستخدماً إياه استخدامات تشكولية باعتبارها شكلاً زخرفياً بقنوه الدقيقة التي تؤكد تأثيرات اللون الأسود وتعقّد علاقة عضوية بين الداخل والخارج في العمل الدنحي الخزفي).

شهادة:

يقول الأستاذ سعيد المصدر عن تلميذه:

«فيما يقدمه لنا الخزاف الدكتور نيهل درويش أحسن بأنني بغير تأرجح أو تردد في الرأي أو مجاملة لشخصه - أحس بأنه قد عاش ويعيش في تعبد كامل لفنه

الذي اختاره لنفسه - وأن الدم الذي يجري في عروقه يتميز بالصفاء الكامل المذّن بكل ماهياته الطبيعية من علوم الجمال وفنونه ومآثاته من أعمال لها أصالتها النابعة من الأعمال البعيدة ومن التقاليد التي يعيشها إنسان وادى النيل».

ومع اعتدائه نيهل درويش بخطى أستاذه الكبير، إلا أنه مضى يسير في طريق يختلف في نوعيته عن الطريق الذي سار فيه أستاذه. استلهم مسعود المصدر الخزف الإسلامي. واكتشف خمس عشرة طريقة للبريق المعنى الذي هو من أسرار الخزف الإسلامي التي لا تستنفد، وتعرف على مائة وخمسين أسلوباً للخزف الإسلامي، واستفاد من ذلك كله في إبداع أنية أصيلة تضرب جذورها في التراث، وراح نيهل درويش إلى القرنين الشعبية والبدائية يصنّف منها الجديد الأصول المبتكر. أما للخامة فقد تطور بها من ناحية تركيبها واستخداماتها وعرف من تكنولوجيا الخزف الكثير. ولم يقلع بإبداعات الفن الإسلامي خلقية وحيدة له، فإن الخزف الإسلامي مهما كانت عظمتها فهو ذو خامات هشة. محروقة في درجات حرارة منخفضة والمثير حقاً في الأواني الإسلامية هو الزخارف الملونة بالفسفر أو الألوان المعننية التي أحالت الطين - على حد قول مختار العطار - إلى ذهب. ومضى

نيهل درويش فخير نوعيات الورود المحلى المستخدم في الإنصاج، والمواد والنباتات المضافة إلى الطين الأسواني مثل نبات «ذيل القط» المنتشر على جذبات الدرع والفتوات في ريف مصر. وأدخله كعنصر مهم في تطوير صناعة الفخار الشعبي. فقد اكتشف أهمية هذا النبات حيث يساعد على فتح مسام طينة الخزف مما يجعلها متماسكة. وقد استطاع نيهل درويش أن يحكم في اللون الأسود بتصميمات مبتكرة، وتوصل إلى إبداع ألوان فخارية

ذات طابع مصري يضرب بجذوره في الأصول الشعبية والقرمية. وسيظل مسوداً إليه على مر الأيام، أولاً: الفخار الأسود الذي تحكم فيه بالكربون، وثانياً: تطوير أساليب التعليم.

ويقول ناقدنا الكبير مختار العطار:

«عرف نيهل درويش كثيراً عن تكنولوجيا الخزف حتى وصل إلى هذا المستوى الرفيع من التوافق بين الحجم والخط الرومى واللون والبريق والملمس والبروز أو الدسامة والتصميم الخزفي وكل ما هو مرئى كآنية في نهاية الأمر، بارتفاع معين وقطر معين ومساحة معينة. كل هذا كان مرتسماً في خياله مسبقاً. ثم بدأ عملية تحقيق أو تجسيد هذا الخيال منذ لحظة جلوسه إلى القرص الدوار وكتلة الطين بين راحتيه. ثم مشوار التكنولوجيا المعنى المعقد، حتى يخرج الوهم من فوهة الفرن حقيقة ماثلة. أنية كأنها كانت هي يشاركنا عالم الجمال الذي نعيش فيه».

يقول نيهل درويش:

«إن الطبيعة بأشكالها وألوانها مصدر أساسي أستوحى منه شكل الإناء ولونه. ومن بين ما تمتصه الطبيعة الجبال والأحجار والبحار المنتشرة على شواطئها من رمال وأصداف، منها أستلهم أفكارى ومبتكراتى».

وبمعنى نيهل درويش يقول: «وكما أنني مرتبط بالطبيعة من ناحية المظاهر العامة، فإنني واصلت دراستي لكل مادة من المواد الطبيعية للتعرف على خصائصها وتأثيراتها على غيرها، وتأثيرها هي بغيرها من المواد الطبيعية الأخرى. ويكون ذلك مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بدرجات الحرارة التي تتعرض لها تلك المواد في أثناء تجميعها وتجهيزها، كما يكون مرتبطاً أيضاً بنوعية الإنصاج ونوعية الأفران. وما تستغرقه عملية

الإنتاج من زمن. كنت دائماً أنظر إلى النماذج التي تمت في عصر ما قبل الأسرات، فرائها وقد تضمنت الأحاسيس البشرية على فطرتها، وعلى ما وضع فيها من طبيعة المادة التي صنعت منها ببساطة فجاوت متكاملة الحس الإنساني دون الفتحال واحتوت أيضاً عديداً من الأساليب البدوية في تشكيلها، مما ألهمني كثيراً من النماذج للتفويذة التي عاونتني في عمليات التنفيذ فيما بعد ذلك من إنتاجي الفني. وحين انتهت إلى الفخار الشهي كمنع لإنتاجي الفني عكفت على دراسته من حيث اللغات ونوعيات الأفران بقصد تنمية الفخار وتطوير إنتاجه إلى ما هو أفضل من الناحية الجمالية والتقنية، مع الإبقاء على طابعه المميز الذي عرف به بين المنتجات الفخارية عامة ولكن على الرغم من استمرارية هذا النوع إلا أنه قد ما كان يتسم به قديماً من حسن تشكيله وإنساني.

ولهذا فقد اتجه لنهل درويش في أبحاثه إلى إعادة ما فقد، ومساعدة أهل الحرفة على رفع مستوى الفخار بذلك إضافة لمسة جمالية، ابتداءً مما يرتبط بالشكل نفسه «وتخاطوطة» الخارجية إلى ما يضاف إلى الشكل من رسم أو زخرف بالأسلوب المناسب والخامة المناسبة.

ومعنى نهل درويش يقول:

«عندما أتحدث عن الأصالة، أي طبع إنتاجي بطابع الأصالة، يصبح من واجبى أن تكون نظرتي إلى الأشياء التي اعتبرها مهمة لي في تحقيق تلك الأصالة، نظرة فاحصة لأبنيين الأشياء المتسمة بالجوانب الفنية الصحيحة. كما أن دراسي للفنون القديمة ومعرفتي للبيئة التي أعيش فيها لم يحد من فكري، ولم يخلق أبواب الابتكار والاستكشاف أمامي،

بل إن هذه الدراسة مهدت لي بلوغ مستوى آخر، أسمى وأكثر ثمناً وتعديراً وأقوى وأصلب صيداً. وكان كل هذا بالنسبة لي مفتاحاً أصيلاً ناهياً من صميم أرضي وتقاليدى».

على أن هناك أيضاً أنواعاً فخارية وزخرفية حديثة على مستويات جمالية رفيعة، حركت مشاعر نهل درويش واستحثته إلى الاهتمام بنوعيتها، للاستفادة من جمالياتها في إنتاجه الخزفي، واستنباط ما يشبع تطلعه إلى الابتكار على مستوى الفن والمعرفة. وقد قادته التجارب العديدة التي مارسها في إيداعه إلى نتائج حاسمة أوصلته إلى إخراج نماذج ذات أساليب مبتكرة ليست ولادة المصادفة، بل نتيجة منطقية للفحوص العديدة والدراسة الدائبة للمواد والخامات المحيطة لتكون أساساً للإنتاج المتشود، وليكتمل بها الطابع المحلي لهذا الإنتاج من كل الجوانب.

بعوداً عن صخب المدينة:

وقد أثر نهل درويش الاعتزال عن صخب المدينة وفروثات أهلها، فانزوى في بيته ومرسمه على شاطئ المربوطية في طريق سفارة. وفي السكن المصفى من شوائب التلوث البيومي، يستمع إلى أصوات الإلهام تصعد إليه من أعوار الزمن، ويهمن إليه من أعماق النفس التي انتشت بالأحلام والخيالات بمودج للجمال رصين ولا يستغند، فيقبل الفنان على طينته ينكب عليها، ينفث فيها من روحه، وعلى دولابه النوار يشكها أوانى ونحوها. ثم يقوم إلى ركن من حديقته حيث قرنه الذي صممه بعد دراسة، ويداه بيديه. يوقد ناره لتراكب النار التي تتأجج بكبانه لمتحرق شوقاً إلى رؤية الأشكال التي حلم بها قد تجسمت خزفاً. فالإناء

يقبل أن يصبح حقيقة يحيا في مخيلة الفنان زمناً، يدفع إلى جوف الفرن من مصاصة القصب أو أعواد الحطب أو كبر الشخب حاجته لتتأجج النار محكومة بتقدير الفنان الذي لا يترك شيئاً للمصادفة، وتزدى عمله في إنتاج الطينة لتصبح كالنار خزفياً يزهر جمالاً ورصانة وكمالاً، ويغفر أسالة لما كان لنهل درويش قط مسكناً للخزف المصقول المسدود ولا ما يحمله من رسومات لروميوجرليت، وما الحاجة إليهما، ولدينا من رسوم التراث المصري ما يخشى ويمنع العين والروح معاً؟.

يخرج الكائن الخزفي من برقة نهل درويش جوهره فنية، يكون أول من يسعد بزيارها الفنان وزوجته تلميذته السابقة الفنانة رجاء راشد خريجة كلية الفنون التطبيقية، الراققة إلى جواره على الدوام تصانوه مؤمنة به فتشده من أثره وتيسر له سبل التفرغ لعمله وإبداعه. ومن حولهما أولادهما الثلاثة نسمة وسارة وخالد الذي يدرس الباليه منذ نعومة أظفاره وإن كانت متابعته لجهود أبيه ومشاركته له فيها سوف يوهلانه كي يصبح عندما يقب عن الطوق خزافاً مبدعاً بخوره.

وعندما يرضى الفنان - وهو صامد العقائيس والأحكام دوماً - عن قطعة أنتجها يضمها إلى متحفه الذي أقامه بجهوده الذاتية بالمبنى المقابل لبيته، واستطاع بجلده ودأبه وإصراره وتضحياته أن يلفت الأنظار إلى متحفه، ويثبت وجوده كمعلم من معالم محافظة الجيزة الفنية، ومصار يؤم هذا المتحف زوار من مختلف أنحاء العالم يشاهدون إبداعات فنان مصري ارتفع بفنه إلى مستوى قرن أجداده المظام ■

نبيل درويش... وأوانيّه الفنيّة

مختار العطار

قا نبيل درويش .. ثاني اثنين كرسا حياتهما لإحياء «فن الآنية الخزفية» في الشرق العربي.. أولهما الرائد العالمي المعروف: **سميعة الصدر**، ثم نبيل الذي تنمذ عليه وعمل كمساعد له ردحا من الزمن .. قبل أن يستقل بنفسه فاتحا ميادين جديدة، في كل من الشكل واللون .. والتكنولوجيا أو الأساليب التفسيرية، التي تحقق تجسيد الفكرة والخيال. تفرغ لهذا الفن الصعب المعقد في عصر يقل فيه الخزافون ويندر فنانون الآنية، الذين لا يدعون أرائهم بأنفسهم على المصنعة الدوارة في أغلب الأحيان، تاركين للعامل المحترف تنفيذ تصميماتهم المرسومة.

إننا نتفق مع هيربرت ريد وأرثر لين وسميعة الصدر ونبيل درويش، في أن «فن الآنية» فن أحادي. يبدعه فنان واحد، وليس فريقا. هكذا نبيل درويش. هو المصمم والمنفذ. معد الخامات ومشيد الأفران ومراقب الخيزر. يتنقى الصخور العتيقة يصححها ويخمرها. يصفنها ويخلطها ويحدد قوامها

ومرونتها. يحافظ على نقائنها ويقرر صلاحيتها للآنية المرصمة في خياله.. شكلا وحجما وزخرفة وألوانا وأساليب. مستهدفا تجسيد خياله في «آنية معبدة» «الآنية هنا .. هي وعاء الفن».

كثيريون يصنفون «فن الآنية» خطأ مع «الفنون التطبيقية».. مع أننا بالفطرة نحب الأواني الفنية دون أن يكون لها نفع عملي كحفظ السوائل والزعور.. لأنها تخلع على بيوتنا لمسة إنسانية. شأن اللوحات والتمائيل. نبيل يحول «الآنية» من شيء نفعي عملي، إلى تحفة شاعرية رائعة.. خيالية.. تحبس أنفاسا وتثير مشاعرنا وتلفت أنظارنا. تشمل فيها رغبة عارمة لاقتنائها حتى نستزيد من المتعة والانبهار والطرافة. هذا الحديد الذي أضافه نبيل إلى الآنية هو: «الأسلوب».

ولفناننا عدة أساليب يتلوع بينها المذاق .. والطرافة .. والجازبية. دنيا جديدة هي دنيا نبيل درويش.

عرفنا نبيل درويش في معارضه الخاصة النادرة .. والمعارض الدولية في فينيسيا وباريس. وحين منحه الدولة

التفريغ الفني واقتنت بعض روائعه لمتحف الفن الحديث بالقاهرة. عرفناه بعيدا كل البعد عن الفن التجاري والصناعي، تبنين طريقه منذ البداية.. ووصى دوره في مسيرة الإبداع الإنساني، مفضلا الاعتزال في بيته ومشغله ومتحفه وحديقته، على شاطئ المريوطية في طريق سقارة على بعد ثلاثة كيلومترات من شارع الهرم. زرع حديقته بأزهار عباد الشمس وأعواد اللعناع والعنبر والرياحن. شيد في قاعها أفقرانه ودولابه الدوار. من حولها صناديق الطين الصغير والصفي .. والسعد للتشغيل، وأكوام الرقود من مصاصة القصب وأعواد الحطب وكسر الخشب. حين يبدع أرائيه المثيرة يعلق بعضها في فروع الأشجار كأنها للشار. ويزرع بعضها في الحديقة كأنها تنبت في الأرض. تتلألأ بأرائنها في أشعة الشمس صيفا.. وتستحم بماء المطر شتاء.

حتى الآن... لا يوجد تعرف إجرائي دقيق لإكساب الخزف بريقا معدنيا معينا. لا توجد ضوابط ثابتة لعملية الاختزال.

أى سحب الأكسجين من الأكاسيد المعدنية بحيث تشكل طبقة رقيقة من المعدن في أماكن محددة على جسم الآتية. طبقة الاحتزال تتغير بتغيير نوع الوقود.. وتصميم الفرن.. ومصار للتسخين.. كل ذلك يرجع إلى إحصاس الفنان، وخبرته الطويلة المستمدة من التجربة والخطأ. شأن كل فن يدعى إرادى مرتبط بخيال مبهم، لا يكشف عن نفسه إلا في نهاية الشرط، حين تستولى الآتية لنتقل إلى عيون المشاهدين ما كان أصلاً في خيال الفنان..

أكثرية شائعة وخرافة كبرى.. ما يقال عن فن الصدفنة وتلقائية الصفاة.. المتابعة.. والتسجيل.. والاستنتاج.. والدراسة.. والممارسة اليومية، كل ذلك يشكل الوعاء الذى يضع فيه نهيل درويش مرهبة وعبقريته. ذلك هو ما نسميه التكنولوجيا أو أسلوب التنفيذ وليس فن الخزف. لأن الخزف ليس فناً، وفنان الآتية لا يسمى «خزافاً»، كما أن من يحنث للتماثيل في الخشب ليس خشاً بل مثلاً. الخزف مجرد خامات، تحول إلى آتية فنية بين يدي نهيل، وإلى أحجار صناعية بين أيدي غير الفنانين. عرف نهيل كثيراً عن تكنولوجيا الخزف حتى وصل إلى هذا المستوى الرفيع من التوافق بين.. اللحج.. والخط الوهمي.. واللون.. والبريق.. والملمس.. والبروز.. والسمامة.. والتصميم للزخرفي. وكل ما هو مرئى كآتية في نهاية الأمر، بارتفاع معين وقطر معين وسعة معينة.. كل هذا كان مرتصفاً في خياله مسبقاً.. ثم بدأ عملية تحقيق، أو تجسيد، هذا الخيال منذ لحظة جلوسه إلى القرص الدوار كتلة الطين بين رجليه. ثم مغوار التكنولوجيا المصنعية المعتقد، حتى يخرج النجوم من فرقة الفرن حقيقة ماثلة. آتية كأنها كانت حي يشاركنا عالم الجمال الذى نعيش فيه.

يتوالى تغير شكل الآتية عبر عمليات الإنشاج التى تزيد على ثلاث أحياناً. تتداخل عوامل طبعية إرادية في كل مرة. يبقى على نهيل أن يكون على علم مسبق بها وأن يتوقعها جميعاً. الأمر الذى استلزم الأيام والسنين وسهر الليالى.. حتى أصبحت تلك العوامل في نطاق إرادته الحرة. تلك المسيرة الشاقة هي السبب في ندرة فناني الآتية والتجاء معظمهم إلى ما يسمى «التشكيل الحر» أو استخدام عامل حرفي يقدم عنهم بالتشكيل على الدوالب الدوار. والهروب من «التكنولوجيا» إلى ما يسمى «تلقائية الصفاة». أى الخضوع لتعامل أى خامات مع أى فرن مع أى وقود مع أى ألوان. إلا أن التشكيل الذى لا يتدخل فيه الفنان لا يسمى فناً. وإذا غاب القصد عن العمل.. غابت صفة الفنان. وإذا تدخل عامل حرفي في تشكيل الآتية.. أصبح الناتج مشتركاً بين الفنان والصانع..

تحقيق القصد.. أو الهدف.. أو الخيال.. أو الرؤية، من خلال عدة متغيرات، كما يحدث في أرواني نهيل درويش، هو ما نسميه «فن الآتية الخزفية» لذلك ترتفع قيمته الفنية في لغة القاد.. ويرتفع ثمنه في لغة الاقتصاديين، لندرته واستحالة التكرار. غياب هذه الصفات هو السبب في انخفاض قيمة الأواني الاستعمالية كالأكواب والفناجين والزهرات. «فن الآتية» يدخل في إطار «الفنون الجميلة» بينما «الأدوات الاستعمالية» في إطار «الفنون التطبيقية».

تمكن فنان الآتية: نهيل درويش، من تكنولوجيا الخزف، أتاح له الدخول في حالة اللا وعى اللازمة لأى إبداع فنى. أكدت جميع المراجع أن الفنانين البارزين يستعملون بمؤثرات خاصة لإضفاء اللون الأخضر للعقل الباطن ليصدر أوامره الإبداعية للفنان. إلا أن

نهيل يستعين على استحضار هذه الحالة بالتسخين الطويل.. إعداد الطين وإدارة الموسيقى.. وربما تدخين التبغ، والامتزاج النفسى، بالجو المحيط وما به من طيور وأشجار وأزهار وسرعة وما يخفى كل ذلك ولا يبقى سوى «هدير» القرص الدوار، ثم يدخل في عالم الأواني. رويداً رويداً.. يتسلخ الحلم من خياله ليستوى آتية مخطورة. ربما نظن أنها لا تحوى شيئاً، بلى.. إنها تحوى أحلام نهيل وخيالاته. ما عليك إلا أن تتلمسها براحتك وتكلمها.. حتى تستشعر حيويتها.. تكاد تسمعها همس لو أنك أدنيتها من أدنيتك.

فناننا يدرك أن الارتباط القوي بالذات هو الطريق الشرعي للعالمية. متاحنا الفرعونية والقبطية والإسلامية وأقارنا هي تراثنا التشكيلي. تأملها ودرسها حتى أصل إبداعه وخلع عليه هذه النكهة الشرقية التى تلمس شفاف قلوبنا. سجل بالرسم كل ما لفت نظره وفن لبه واستثار فكره..

رما كانت نشأته الأولى دافعا إلى بناء عشه هناك. ولد في قرية السطة من أعمال مدينة طنطا سنة ١٩٣٦، وترعرع في أسرة يلقها وشاح الفن من تمثيل وإخراج وغناء ورسـم. ملأ قلبه وعينه بهواء الحقول وروائح الفجر البكر. اعتادت أذناه شقيقة الصفاير ودعاء الكروان. نزع إلى القاهرة وفي جعبته شحنة لا تنفذ من الخيال والأحلام الطيور والنباتات والحيوانات.. التى أحياها في طفولته وأحبته، هي التى نراها الآن على أروانيه الساحرة، بأنوائها البهيجة وأشكالها البليغة.. كأنها كلمات متفة الصياغة مفعمة بالحكمة والمبرة. خطوط متسابة كالترسيم عبر الأطباق والفازات والسلاطين. لا يرضى بغير طين بلاده بديلاً. وأن كل هذه التدويجات اللونية من تراب بلادنا.

القبض على الصلصال بالراحكين فوق القرص الدوار. اتساعه ومادته وسرعة الدوران. إيقاع دفع القدم للقرص السفلى. تلك هي اللغة التي يهيم بها نبيل من خلال أرائيه. اللون.. الملمس.. الخطوط الزهمية الأفقية التي تقطع المحور الرأسى على ارتفاع الآنية، تحدد مدى استقرارها وثباتها.. وفخامتها وجلالها.. مهما كانت صغيرة. علاقة الزخرفة بالسطح بهذه الأبعاد، يستوجب الشامل والمعاشة شأن أى إبداع فنى.. سواء كان شعرا أو موسيقى أو رقصا أو مسرحا.. أو لوحة أو مثالا.

بدأ نيهيل درويش رحلة العمل الشاق بعد تخرجه فى الفنون التطبيقية بعامين (١٩٦٤)، مع أساتذته: سعيد الصدر، فى مركز الخزف فى القسائط. قطع المشوار من بيته فى الجزيرة إلى القسائط مئات المرات.. فى عز الشتاء.. فى الزاوية صباحا من كل يوم.. فوق دراجته حيناً ومسانحها لها حيناً آخر فى المعدية صبر الليل، معنى فى الظلام.. وعاد فى الظلام، حتى تمكن من السيطرة على الدولاب الدوار، ونوعيات الطين والطلاءات.. معدنية كانت أو عادية. والبريق المعدنى وأسرار الأفنان. كل قرن له سر مكنون لا يسبح به إلا لمحبا عاشق مثل نيهيل. وشخصية خاصة يكسو بها أرائيه.. فتخرج من فوهته بعد آخر إنشاج، كأنها العرائس فى ليلة الجولة. وشحتها الألوان والزخارف. فطيفة تارة، لامعة تارة.. تجمع فى لطف بين درجات لونية وملامس شكلية.. ويزيق معدنى لا تجد له مثيلا فى غيرها. تنظر إليها فيخيل إليك أنها تترنم فرحة بعيلادها، من فرط ما أودعه فيها نيهيل من «حيوية». تلك الحيوية التي يحسها كل ذواقه مرهف المشاعر.. شريف القلب..

إبداع الأوائى الفنية عدد نيهيل درويش أصبح جزءا من سلوكه العادى. لا يهيه بحسابات دقيقة إنما يمارسه.. كما يمارس النسر تحليقه فى كبد السماء دون أن تشغله اتجاهات الريح ويتأثراته وحرارته. تراه لا يكاد يحرك جناحيه.. لكنه يطير ويهبط ويميل ويستقيم كما يشاء. هكذا نيهيل مع أدواته وخاماته وأفرانه. تولد الآنية فى مخيلته.. ثم تبدأ «عالية التحول».. ويصبح الخيال حقيقة. قصصى تسع سنوات طوال فى مركز الخزف ومخيل الصدر، حتى اكتسب القدرة على التحكم بحرية ومطابقة فى أدواته وخاماته. تمكن من الإسقاط للفورى لخياله على الطين والألوان والأفران، بلا أى عقبات تكنولوجية تحيط لإبداعه. الآنية التي نراها هي التي كانت كامنة فى أعماقه.. مرتسمة فى خياله. نلمسها لمس اليد.. ونحس اتجاهاتها وملامحها. بألوانها وزخارفها. نتأمل خطوطها الزهمية.. ونعيش معها فى نشوة روحية. من قال إن تدريعات الإبداع الفنى لها نهاية؟؟

تبايدل وتوافيق العلاقات التي تحكم فى الألوان والزخارف والملامس والأشكال.. ليست لها نهاية. اللقان المطبوع ذو العقل المبدع مقترب فى عالمنا.. يقدم لنا آيات من دنياه التي لا نراها. إشارات من رحلته فى الضمير الإنسانى.. بعيدا عن عروض الحياة.

.. هكذا يحيا نيهيل مع دولابه ووطناته وأفرانه. يعرف لغتها. يستنطقها أسرارها. ليس كل من صنع آنية فنانا مهما حمل من القلب. نيهيل يودع أوائيه للمتاحف والتاريخ.. ولكل مثقف مرهف الحس.

من عناصر ووحداث وأسلوب تنفيذ. استكشف أسرار للتراث وبدأ من حيث انتهى الأسلاف. سار على الدرب نفسه الذى مضى فيه أساتذته الصدر، ترافقه

موربته الخصبة، حتى أصبح ولا نظير له بين فنانينا. تتصنمن أوائيه النكهة السلفية.. والمذاق الشرقى.. مع الإضافة للخصبة والبصمة الذاتية التي تحول «الإنتاج» إلى «إبداع».. والكوب إلى آنية فنية. تتلف الأروح ونزيل الهم وترفع من شأن الإنسان.

يلبني أن يتحلى فنان الآنية بقدرات خاصة فى فنون النحت والرسم.. وقدرات نبيل فى هذه المجالات لم تأت من فراغ. تعلم النحت فى كلية الفنون الجميلة على يد الأستاذ الراحل: جمال المسبيني.

والرسم التصويرى على أساتذته: أحمد زكى، بالإضافة إلى المعلم الأكبر: الطيحية. كان يحمل خيمته وأدواته وألوانه وأوراقه على ظهره كل صيف.. ويعضى جولاً فى قرى بلادنا وحقولها. السطحة.. كفر الزيات.. الفيوم وبحيرة قارون. مناطق متباينة فى وجه بحرى والصعيد، قبيل تخرجه بشهرين أقام معرضاً لأوائيه ورسومه وتماثيله سنة ١٩٦٢ فى قاعة متحف الفن الحديث بالقاهرة. التفت أنظار النقاد حينذاك إلى النجم المعلن على أفق الفن.

ليس صحيحاً ما يتردد من أن الفن نوع من اللعب. أى عمل فنى أجمع عليه جمهوره للنقاد والفنانين المعترف بهم، من الصعب أن تصور أنه مجرد لعب. الفن كلمة ذات معنى ومغزى وحكمة. الفن «بحث» فى أصمق الذات والداس.. والحياة والطبيعة. بدأ نبيل مشواره بالبحث عن إجابة لتساؤل بسيط: كيف أبدو الفنان الإسلامى شباك الثقلة؟ ذلك القرص الدائرى المثقب المستخفى فى عتقه؟ كيف صور بالشقوب طيوراً ونباتات.. وكتب الأدعية والحكم؟؟ كلما مر الماء من الشقوب إلى فم الشارب، أحدث إيقاعات تختلف من قلة لأخرى؟ أجاب على هذه التساؤلات ونال درجة الماجستير سنة ١٩٧٠.

بعد مسيرة طويلة.. وتجارب عديدة، اتخذ نهجاً طريقاً وتبلورت شخصيته الفريدة.. وأصبحتا ييسر بالغ، لتلخص إبداعه من بين آلاف الآثاء الفنية. طرق أبواباً لم يطرأها خزانة من قبل، استوعب جهود مئات الفنانين عبر التاريخ. يتميز بالأناقة والحقة وإحكام العلاقات.. وتعدد الأساليب سواء في التلوين أو تصميم الأفران أو إحصاء الطين.. أو الوثائق الحميمة التي تربط إبداعه بالشخصية العربية. أما الفخار الأسود الذي تحكم فيه بالزخرفة والتلوين، وذاك به درجة الاكتواء سنة ١٩٨٧، فسيظل منسجماً إليه على مدى الأيام.

الحضارات وفي الخزف

إذا ما تحدثنا عن فن الخزف في العالم شرقاً وغرباً لابد أن نذكر ما كان لذلك الفن من أهمية وما أحرزه من نجاح وتوفيق. ولعل ما تحويه متاحف العالم من ذلك التراث أقوى دليل على ذلك. وإن ثراء التراث الخزفي وما يحمله من تعدد الأساليب والأشكال والألوان والأغراض في الحضارات السابقة، تتطلب دراسة للتعرض على أسرار جمالية، وما يحتوي عليه من قيم عالية بلغت شأنًا عظيمًا وأصبحت أساساً يأخذ منها الممارسون لهذا الفن في جميع أنحاء العالم.

وإن المنتج الخزفي ليعمل في متحيز الجصال ولا يكفي له أن يكون الخزاف على إلمامة بمسارات الثقافة والفن عبر العصور والأوطان، بل يحتاج أيضاً وربما في السقام الأول إلى المعرفة والخبرة بالمواد الطبيعية للتعرض على خصائصها وتأثيراتها، ويكون ذلك مرتبطاً إلى حد بعيد بدرجات الحرارة التي تتعرض لها تلك المواد أثناء تجهيزها. وكذلك أيضاً

بلوعية الحريق، ومن ثم بلوعية الأفران وأحجامها وما تحتاجه من وقود.

ولذلك فإن المنتج الخزفي لكي يتمكن يمر بمراحل عدة - الطين - التشكيل - الرسم - الطلاء الزجاجي - الأسلوب المناسب - الحريق - فهذه كلها مفردات اللغة التي يجب أن يتحدثها الخزاف، فإذا ما حدث الخزاف أن خرج عن أصوليات إحدى المفردات أجهض للعمل الفني، والحق أن الجمع بين جودة اللقطة وجمال الشكل وملاوة التصوير أو الزخرفة معاملة الخزاف الصعبة.

والخزاف يجب أن يكون مصصراً ورساماً ونحاتاً قبل أن يبدأ في تعلم الخزف وممارسته، كما يدخل في انشغالاته الكيمياء والتكنولوجيا والرياضيات ولذلك كان الطريق الذي يوصل إلى القطعة الخزفية الفنية طريقاً أكثر طولاً ومشقة، وعديدين ممن بدؤوا خزافين يغيرون طريقهم إلى مجالات أخرى ومن ثم كان المجتهدون المبدعون من الخزافين في العالم يعدون على الأصابع، وإن ممارسي الخزف ككثيرون ولكن الخزف الحقيقي الباحث في أسرار الفن والصناعة قليل نادر.

ولابد أن نصرف أن الابتكار في الخزف شأنه أيضاً شأن سائر الفنون الجميلة الأخرى، لا يأتي من فراغ. ولهذا فقد كانت الحضارات بالنسبة للخزاف طريقاً إلى الابتكار.

وهناك أمثلة رائعة من الحضارات السابقة. نصلى مثلاً للحضارة المصرية الفرعونية خلال عصر ما قبل الأسرات في عديد من البقايا، فتراها وقد تضمنت الأساس البشرية على نظريتها التنفيذية، وعلى ما وضع فيها من طابعة للمادة التي صنعت منها من بساطة أيضاً. فقامت متكاملة الحس الإنساني دون افتعال، ولحتوت أيضاً على عديد من الأساليب اليدوية في تشكيلها، وأعطينا

كثيراً من التعاليم التنفيذية التي خدمت وعازنت على عمليات التنفيذ فيما جاء بعد ذلك من الإنتاج الفني.

وإلى جانب ما ذكر ما عثر عليه في وادي النيل فإن الفخار الذي ينسب إلى عصر البراري يتميز أيضاً بتلك الملمسة الإنسانية في أشكاله.

ثم عصر الأسرات في مصر بالإنتاج الخزفي المزجج بالطلاء الفيروزي ويسمى أحياناً بالأزرق المصري - وعلى أية حال فإن للطلاء الفيروزي المذكور هو علامة واضحة من عمليات الخزف المصري القديم.

ثم نرى أيضاً الفخار الروماني والإغريقي وما تضمنته من تنوعات في أساليب التنفيذ. وتحتوي متاحف العالم على مجموعات كبيرة من هذا الفخار الروماني والإغريقي، مثل متحف أرميتاج في الاتحاد السوفيتي، والمتحف البريطاني في إنجلترا، ومتحف الفنون في أثينا، والمتحف الروماني بالإسكندرية، المتحف المصري بالقاهرة. وإن مدين المصريين هما بحق مثلان من أروع الأمثلة.

وإذا ما تحدثنا عن الإنتاج الفخاري والخزفي في العصر الإسلامية فإن ما تم منه من تنوعات أحتوت على ما لا حصر له من الأساليب التنفيذية العديدة، وما كان يلزم من خامات ومواد لتحقيق تلك الأساليب ذات النتائج المتباينة.

وهنا نذكر أيضاً ما كان من شأنه قديماً في الشرق الأقصى في الصين وكوريا واليابان فقد تفهمت تلك الشعوب موضوع الإناء خيراً منهم، فكانت لكتلته ولتخطيطه الخارجي الاعتبار الأول. ملأ الإناء قراغره برصانة وقوة وثبات، ثم أضيف إليه الطلاء الزجاجي ذو اللون الواحد أو اللونين. فحقق هذا كمالاً وجمالاً فياضاً، وأصبحت له خصائص معينة تميزه عن غيره، وبلغ مبلغاً عظيماً من الجمال والرفقة والذوق.

كل ما ذكر من هذا الإنتاج الفني في الحضارات القديمة كان ملحقاً لأنتظار بعض الفنانين فيما جاء بعد ذلك من عصور في بقاع عديدة من العالم. وكل هذه المنايع الغريبة ترى فيها أنها فعلا مستويات متباينة ولكنها كلها مطبوعة بالطابع الفني والإنساني.

مثلا نرى الحضارة الشرقية تحمل الفكر والحضارة الغربية تحمل المادة ولا يمكن الاستغناء أحدهما عن الآخر. لذلك نجد أن الحضارات الشرقية لازدهارها أثرت على الحضارات الغربية وساعدت على تطورها. ولأن نتيجة الاستعمار الفكرى من الغرب للشرق ضعفت الحضارة الشرقية، فأصبح لا مصدر لتحريك الفكر الغربى مما أدى إلى ضعف فترتها وأصبحت تدور فى حلقة مفرغة. لأنهم تصوروا أن الاستعمار الفكرى والثقافى فى صالحهم. فإذا نظرنا بحكمة نجد، أن فى ذلك ضررا كبيرا عليها. لأن الكرة الأرضية مثل جسم الإنسان أى جزء منه يمرض ويؤثر على باقى أعضاء الجسم.

الإناء موجود قديما وحديثا، كذلك التشكيل الحر، والإضافات مستمرة مهما طال الزمن فى كل منهما.

فالخزافون فى العهد القديم، اهتم بعضهم بالزخرفة الإسلامية، وبعضهم بالتصوير عليها بشراة. وفى عصر النهضة بإيطاليا، إلا أن عهدا أخرى كانت العناية فيها موجهة إلى التخطيط الخارجى ولون الطلاء فقط، الصين، كما كانت العناية موجهة إلى اختيار الألوان بالطلاءات لتكون ممثلة ومعبرة

عن ألوان الأحجار الطبيعية أو العناصر الأخرى الموجودة فى الطبيعة. والدجاج الفنى ليس له علاقة بوعية للطبيعة سواء كانت نقية أو بها شوائب. سواء كانت ضعيفة أو قوية. والدجاج الفنى يتوقف على قوة الابتكار واحترام الخامات وعدم إخراجها عن طبيعتها، وتكييفها بما يتلاءم وخصائصها. على كل خزاف فى العالم أن يعشق طينة يده وأرضته، ويعرف لغتها ويعشقها. وتستيقظ بداخله أصوات أجداده من خزافين لينتج عملا فنيا صادقا.

إن الفنان الصادق الذى يدرس جميع حضارات الشعوب ويتضمنها ويدرك جوهرها، ويملك القدرة على ذوبان تلك القيم فى حضارته فينتج فنا نابعا من ذاته المتأثرة ببيلته، فنا يحمل شخصيته المميزة، والدليل فى مصر: فى الماضى احتلتها دول كثيرة وعاشت فى أرضها، ولكن استطاعت مصر أن تذوبها بداخلها وأنت بحضارة تعمل شخصيتها. ولنصح كل فنان فى أى مكان ألا يكون تابعا فإنها قضية خاسرة.

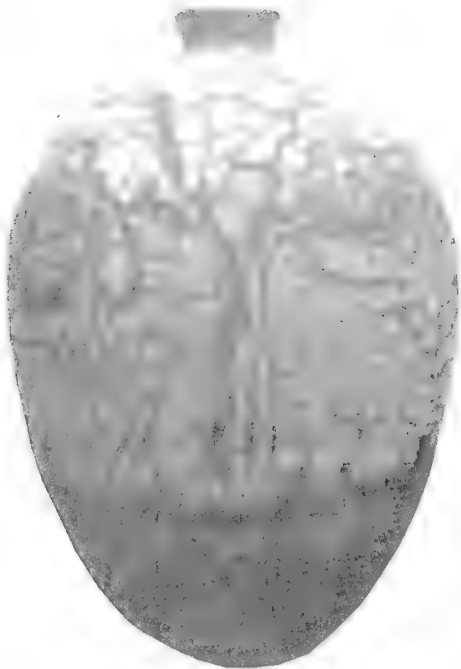
إن تطور الحضارات فى كل أرض تساعد على الرقى والازدهار وتصبح الكرة الأرضية مثل حديقة زهور متنوعة فى شكلها وألوانها وهذا لن يأتى إلا باحترام البيئة والفنون الشعبية التى تعلى للحس الإنسانى.

كيف تصور انقراض هذه العرفة فى دول العالم شرقا وغربا بما يحمل أصحابها بخبرات متوارثة والممتدة عبر الأجيال والقرون والى لا بدول لها نهضة الفنون.

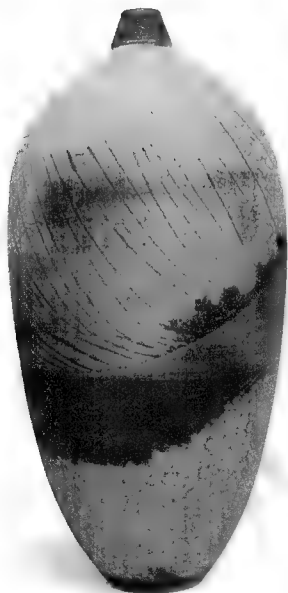
لم أتصور أن يكون المسئولون فى جميع أنحاء العالم فى غيبة كاملة عن هذا الذى يحدث. وكذلك المتخصصون.

ورأى لأحذر العالم من عدم الاهتمام بهذه الحرف، قبل فوات الأوان وضاياع هذه الخبرات التى تحتج عن استمرارها طوال القرون الماضية وليس من السهل إعادتها مرة ثانية.

وفهم كلمة الفن على أنه عالمى أى ليس له أرض، هذا المفهوم الخاطئ أدى إلى إهمال الحرف الشعبية فى معظم بلاد العالم. وخاصة الدول النامية. كيف تستطيع أن تفكك جميعا بلغة واحدة، وتلقى باقى اللغات، ما هى اللغة التى نتكلم بها، هل للعربية أم للإنجليزية أم الفرنسية وغيرها من اللغات. هل تستطيع أيضا أن تتكلم بلغة فنية واحدة وما هذه اللغة؟ من الصعب جدا أن نلقى العقيدة والتقاليد والمعادن والخامات والفنون الشعبية وكل بلد «الثقافة» تلك هى مفردات لغة الحضارة، ونبدأ بلغة واحدة، وعلى أى أساس خاصة وأن نجاح العمل الفنى مرتبط بمفردات اللغة التى إذا احترمها أى شعب تطور. ولكى نقول إن للغة العالمية فى الفن هى القسيمة الإنسانية. هذا لا يأتى إلا بالالتزام بمفردات لغة الحضارة التى تختلف مكوناتها من بلد إلى آخر. وسبق أن أعطينا مثلا فى الحضارات فهى متباينة. وتحمل كل منها خصائص مميزة عن غيرها، ولكنها جميعها تعمل القيمة فالفن المصرى القديم، عالمى، والرومانى والإغريقى عالميان. والإسلامى عالمى وهكذا. ■



















شاعرة من مصر



بنشرنا لهذه المصنوعة من القصائد لارمى إلى أن يلف القارئ
أمام أسماء يعولها، دون غيرها، من الأسماء التي تغطي ساحة
النطاء الشعرى الحالي في مصر.
فقط إننا نقدم نماذج تولدت فيها حدود ما يمكن تقديمه للقارئ
الذي تصودنا أن نتعامل معه بالاحترام الواجب، وببلى التلقين
النقدى مطلبها مشروعا لطرق المعادلة: الشاعرات وقرائهن، ونحن
في الانتظار.

إشارة مرور في آخر الليل

فاطمة قنديل *

من أشياء أصغر منهم

فيصرخون

بما يكفى لباليونات

تُحلقُ فوق مستشفى

عادة ما تكون شاهقة.

لم تعد تسمع كل الكلام الذي يدور بشأنها

لم أعد أسمع ما أقوله لأصدقائي في الهاتف

صغير صامت ينشُب في الأحرف.

مدائن من الدماء

لنتمشى في مراياها

عادة ما تكون المستشفى شاهقة

وبها حجرات أصغر منها

والبشر - داخل الحجرات - صغيرون

يتألمون

* من مواليد يوليو ١٩٥٨.

حاصلة على إيمان للغة العربية وآدابها، وتعمل محررة لمجلة قصور، لها
مسرحية شعرية تحت عنوان: الليلة الثانية بعد الألف.

ساكنة

على كرسيها المتحرك

مثل زهرة

أدخلت فجأة خلية اللحل.

أنام كالمتاريد

أستيقظ على قبضات تنفتح عن كبسولات

ملساء... خائبة.

أسردى بدقة تاريخ المرض

فقط الأحداث الرئيسية

بنفس سرعة اليد التي تسجل

ووحيدة في المساء

ستمديد الورق

وتنهالين فوقه

بلحظاتك الشاسعة.

شخص واحد يدخل مع المريض

شخص واحد لا غير

ستدريه الوحدة.

أدس في المظروف الأصفر الكبير

الأشعات، التقارير الأخيرة المفاجئة

تهذا المجردات تحت إيلى

بيلما أتهدج اسمها الثلاثي

بحروفه الصغيرة الممتعة

على الواجهة.

فقط..

يلزمنى

سكين بارد

كان المرضى يتهافون على الكرسي

ذى العجلات المتحركة

وكنت قد أعطيتهم بطاقتي رهنا

للكرسي ذى العجلات المتحركة

تقتشر الردهات عن ردهات أخرى

وأنا أدفع الذين يتدافعون

كى آخذ بطاقتي

وأسلمهم كرسيهم

ذا العجلات المتحركة.

كتبوا فوق البطاقة : دجعة مخففة.

لماذا أمسكت بجونلى امرأة لا أعرفها

صارخة

فلم أشاهد سوى أسنانها السوداء

كإشارة مرور فى آخر الليل.

دم غريب يدخلها

غائبة

غائب

فى كيس بلاستيكي.

تنفتح الغرفة

تنطق الغرفة

وعلى السرير يهبط

رذاذ المصطلح الطبي.

لن تشرب اللبن

وإن أهرمها في هذه المعركة

ستبقى بيننا العلبة الكرتونية

بفرمتها المفتوحة.

فقط يلزمني سكن بارد

كى أشق هذا الجوال

وأرض بمساحة جسدى

كى أجد ما أدفع فوقه.

أمالت

رأسها ..

قليلا

يسألنى الرجل: ماذا سيفعلون بزوجتى؟

فجأة، يطوق الرداهات خاتمه الذهبى.

بكفين غارقتين

تنظر فى رعب إلى دمها

هو الدم نفسه الذى ولجها عمرها

ولم تره عارياً

سوى الآن.

لم يلتفتوا لى

حين طلبت أن يهدئوا المكيف المركزى

والحجرة الرصاصية

ندفة تسقط

على بداية تنضخ.

كل ساعة تقاس الحرارة

كلما قست الحرارة

مصت ساعة.

الخضرة تحاصر المستشفى

وممرات حجرية تصلح لنزهة عاشقين

دخل الطبيب.

أمالت رأسها قليلا وغفت

لا يحب الموت اللقمة السائفة.

أصعد العمر إلى باب المستشفى

مقلقة بها

أهبط الممر من باب المستشفى

مقلقة بى.

الموت

ذلك الممثل الاستعراضى المحترف

أحتاج كل هذه البروفات؟

كل

خطواتنا

اللاهثة

أعادونا إلى بيننا

كانت الملامت مشعة

كما نهضنا عنها مسرعين فى الصباح

وقميصان للنوم على المقعد

دلفنا ببساطة سوياً إلى الفراش
كرنين هاتف في حجرة خاوية.

لماذا يزعجنا ذلك المريض الذي يصرخ
طالباً المسكن ؟
لم أكن أريد سوى أن يحكموا الضمادة .

لعلها الممرات
أوعزت لي أن حياتي ينقصها
بعض السائير المسدلة .

على منصدة الانتظار
بضع مجلات قديمة
صالحة تماماً
لساعات المرضى .

غد كالسبح الوردى
خلف جلدها المبقر
واضح .. ناعم
وكل لحظة .. يستحم .

على إذن أن أخرج بعض الكلمات أحياناً وأتأملها
في الشمس، وأن أملأ في الليل النافذة بجسدى وأكتب
شراً ركيكاً عن العائدين إلى منازلهم .

كلّ خطواتنا اللامئة
أصوات الأطباء
صرير جهاز الكريبات

منوصاء العيادات الخارجية
وهذا الدم ... صامتاً .
رموا

بعض القمح

ولعلني أدركت أن اليد التي تقبض على الماء
كانت تتدرب طويلاً حين كنا نحدّق في السماء إذ يسقط .

الوريد الذي يطل مندهشاً
من جسدها
لا يريد أن يحكى مطلقاً
عن رحلته الصاخبة .

تدخل وحدها عارية
المجرة الرصاصية
وتخاف مقبرة
مملوءة لآخرها
بعظام الأحياء .

كطفلة تنظر لي
وأنا أغسل سراويلها
أبتسم إذ أنتهي
أن ألوث سراويلي .

سوف تمر على صديقتي باكراً
ستضرب نغير سيارتها مرتين
وتتجه صوب البداية
التي تستلقي كلدى يذّر في الليل .

لا أريد لها مِيتة كأنها
ثوب يُرفع من إناء الفسيل.

ريما....

في الحجرة الصغيرة
نمنا متقاربين
وتماهدنا:

أن نكتم صوت المنيه
ألا نرد على هاتف الصباح
أن توقظني إذا أحست بشيء
متقاربين

والخمسة والثلاثون عاماً التي عشناها معاً
تتفجر.

أناأتها

تتغلق في متلوعي
كباب مصعد.

أعدُّ لها الفاكهة
إثناء التبول

زجاجة الصطبر
لم يعد باقياً من الليل سوى
البانوراما الفرنسية.

وتماماً

مثل يد تلتقط كتاباً
سأمنني.

ريما أسمع عيني على حقيبتي الجلدية وهي تجرى على
السير الكهربائي.. أو أغالب الفشيان حين أتأمل طوابع
البريد...

وريما حين أعمل البيت كل يوم ملتحمى خطراتها
المساقطة.. أو أضع ذاكرتي في قفلة كالمعاملات القديمة..
قفلة شغيفة غائمة.

قالوا: إنهم سيفقدون حكم الإعدام ذات صباح
وحيثما ارتدت نماما.

رَمَوْا بعض القمح
فسدت أعشاش الطيور
نافذة الزلزلة. ■



يبدو أننى أرث الموتى

إيمان مرسال*

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة، من دفن أمى، وتركتها تبرى دجاجاتها فى مكان غامض،
كان على أن أحرس البيت من تلصُّص الجارات، وعودت أن أجلس على المتبة،
فى انتظار البطلة - التى يظلمونها دائماً - فى المسلسل الإذاعى .
ويوم حصلت صديقتى على تأشيرة لاختبار جسدنا فى قارة أخرى
ورغم أنها لم تنسَ سجاثرها على مائدتى - كمادتها دائماً -
تأكدت أن التذخين ضرورى
وصار لىّ درجاً خاصاً، ورجلاً سرياً،
هو ذاته حبيبها القديم .
أيضاً،

عندما يفشل الأطباء فى اكتشاف كلى لا يرفضها جسد أسامة،

*صدرت لها مجموعة شعرية «اتصافات» عن دار اللغز - القاهرة، ١٩٩٠ .

أسامة الذى تهرأت كليته
لأنه يستبعد مراراته ليصير أكثر رشاقة
قد استخدم إيهامه لتأكيد حضوري لثناء الحكى
وقد أستعير منه أيضاً تشنج مئانته
يبدو أننى أرث الموتى
ويوماً ما،
سأجلس وحدى على المقهى
بعد موت جميع من أحبهم
ويدون أى شعور بالفقد
حيث جسدى سلة كبيرة
ترك فيها الراحلون، ما يدلّ عليهم.

تزورنى

فى

الأحلام كثيراً

الميتة أُمى، تزورنى فى الأحلام كثيراً
وليلة أُمى،

نزعَت شريطاً من قميصها البيتيّ

وعقست لى شعري،

بقسوة كفين مدرّبتين على تضفير طفلة

ولم تلتبه،

للمقصّات التى مارست سلطتها عليه

ولا لأطرافه المجزّزة فى حدة.

الميتة أُمى، عندما تأتى فى مساء آخر

قد تنظف لى أنفى مما تظنّه تراباً مدرسياً

وسيكون لدى الوقت . لأنبيها .

موت

أبى

سأكلقى موت أبى

على أنه آخر ما فعل منذى

ولن أشعر بالراحة كما كنت أظن

سأقول فى نفسى

هو حرمنى فرصة كشف الأورام التى تنامت بيننا

وفى الصباح التالى ..

قد أُلجأ بتورم جفونى

وبأن الميل فى عمودى الفقرى، قد ازداد حدة

بحث

عن عيون

تترصدنى

فى بقطة كائن ينتظر انهياراً ما

عادة ما أتلفت حولى

ربما لهذا، لعنق قوة لا تناسب جسدى

والمدهش

أننى لا أتوقع رساصاً حياً، من الشوارع الجانبية الخالية

ولا حتى جنازير - كرسيلة محلية للقتل -

بل لفئة خاطفة للغاية

من عيون أكاد أعرفها

ولكنها قادرة على القيام بالمهمة .

أحتاج

عاماً

من الهلوسة

لا شك ألقى أحتاج عاماً من الهلوسة

فلا بد أن أقول لأبي

إن الرجل الوحيد الذى فتننى من الرغبة فيه،

كان يشبه تماماً

وأن أخبر أصدقائى، مازال لدى صورٍ مكتملة لوجهى،

كلها حقيقى

وكلها يخصصى

وسأوزعها عليهم تباعاً

لا بد أن أقول لحبيبى، أشكر خياناتى المباركة،

فلولاهما، ما انتظرتُ كل هذا الوقت،

لأكتشف الغصنام الاستثنائى فى صنعك

أما بالنسبة لى، فيجب ألا أصدق

أننى أفصح نفسى، لأختبئ تحتها.

وحدة

لم يكن هناك ما أتكى عليه. وأنا أفتش عن مفتاح الضوء لأؤكد،

أن الجثث التى كنت أخطئ فى عدّها - فأبدأ من جديد - لا تشاركنى سريري

الحائط أبعد مما ينبغي،

ولا يمكن لواحدة مثلى، تمنأى ميلاً مكتسباً فى عمودها الفقري،

وليس هناك ما تتكى عليه، إلا أن تسقط.

سقوطٌ عادى

وارتطامٌ بحوافٍ غيرت أماكنها فى العتمة

كما أن البلاط - الذى كثيراً ما نظفته من تراب أحذيتهم
لم يكن رحيماً

.....

كيف أسمع لنفسى أن أكون وحيدة قبل الثلاثين؟

.....

كان يمكن للكراهية أن تطلع،
وتملأ الغرفة بجثث لا تسمى عقولتها.
غير أن الضوء للحظة كان باخداً
وللحظة، لم تكن هناك غير الراحة
كان كل من أحبهم معى.
أو كأننى تلقيت خبر موتهم فى حادث جماعى.

وحدثنى

أنا

الآن على الأقل، أنا أكرهمهم
سأدخل التليفون إلى سريرى،
وأحدثهم قبل النوم فى أمور كثيرة
لأتأكد أنهم موجودون بالفعل
وأن لديهم بيتاً يسع صوراً عائلية
ومواعيداً لنهاية الأسبوع
وأماناً يجعلهم يخافون من الشيوخوخة
ويكذبون أحياناً.
أتأكد أنهم موجودون بالفعل، فى كامل فرحهم
وأنتى وحدى
وأن الصباح ممكن، طالما هناك أحقاد جديدة

إيمان

مرسال

اسم موسيقى

ربما لأن الشباك الذى كنت أجلس بجانبه، كان يعدنى بمجد غير عادى،
كتبت على كراساتى، وعلى كتاب الجغرافيا أيضاً، .. «طالبة بمدرسة إيمان مرسال الابتدائية، ولم
تستلم عصا الظل الطويل، ولا الصمكات التى تربط من الدنكات الخلفية، أن تنسبى الأمر.
فكرت أن أسقى شارعنا باسمى، ولكراهية قديمة بينى وبينه،
تركزت أحجاره علاماتها على ركبتي، ورأيت أنه غير جدير بذلك.

لا أدري منذ متى .. اكتشفت أن لى اسما موسيقيا، يليق للتوقيع به
على قصائد موزونة، ثم إنه رائع أن تعطيك الصدفة اسماً ملتصقاً
يثير الشبهات حولك، ويقترح عليك أن تكون شخصاً آخر،
كان يسألك معارفك للجدد: هل أنت مسيحي؟ أو
هل لك أصول ليهانوية؟

للأسف، شيء ما يحدث لاسمى، عندما يناديني أحد فجأة .. أرتبك ..
وألثقت حولى فى شك من يسأل .. هل هذا الاسم يخصنى ...
وهل يمكن أن يكون لجسد كجسدى . ولصدر تزداد خشونته فى التنفس
يوماً بعد يوم، اسم كهذا؟

ثم إننى أرى نفسى كثيراً، فى حيرة، بين غرفة النوم والحمام،
حيث ليس لدى معدة حوت. لإفراغ ما أعجز عن هضمه ■



مائة مدينة.. ولا عودة..

هبة عادل عيد*

سأنجو من الارتطام للتالى..

إلى الصحراء التى تتسأل من المعانز القدامى الذين

يسقطون تباعاً فوق هذى التواريخ..

وسأشهى الرمل الساخن وصنباغ ملامحى فوق

هذه الأرض..

ترى ما العلاقة بين ما تلبسه امرأة وخصلات شعرها،

وهذا الذى يطل عليها ثم يغادر مكانه معتذرا

إلى أسماء تحط فى أماكن ما..

إلى منازل لا تعرف من يدخلها آخر الليل..

تجتاحها عينان تتوجسان..

يسكنها عائد من صوت .. يتردد..

أى وهن صار إليه الذى رحل عنها..

ليصل إليها وهى راحلة..

يطول انتظار الذى يدوم...

نعود حيث لا نعود..

عند اجتياز أول تقاطع ليلا..

نخبى ما نسيناه..

حضورا لمكان..

وهج الصحبة بين الردهات..

وما بين السطور..

كل البيوت مزدحمة وفارغة..

روح تلح فى كلمة..

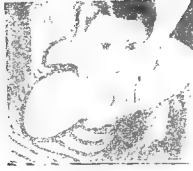
متظل تراودنى.. أبدا..

ليتعلق ما مضى شوقاً فى ارتياح

يردد «بالأمس انتهينا»

أمس انتهينا.. ■

*شاعرة مصرية وكاتبة ومترجمة نشرت فى القاهرة، أدب وثقافة، الأهلى.
تفرجت من كلية الإعلام قسم صحافة ١٩٨٦.



موت من أحبوني

عليه عبد السلام*

- ٢ -

لمسبب غامض حين أغرز في الباب مفتاحي.
أتعلم الوحدة،
أتخيل صديقاً وبالإمكان أن تكون أمي أيضاً.
يطعم أسماكى، ويغير ماء الورء،
ويلتبه لخلق الشباك فى الشتاء.
حيث الريح الشديدة توهن اللبات
خاصة تلك المزروعة فى شرفتي
بالطبع لا أحد بالداخل،
فأبتض حماقتى حين أصرخ:
«بالأكيد كنت قاسية للغاية،
أغلق الباب.
أبتسم للأسماك المشرفة على الموت
والنبات اللئاس.
وللمصقات على الحائط،
وأشتم راحة جسمى
قد يأتى أحد كالهواء
قد يأتى أزرق من الليل
يشبه هذا العفريت الذى أحببت.

موت

من

أحبونى،

- ١ -

من القبح أن أكون تحت أقدام أمى،
القسوة والأفظة البرينة يتبادلان قيادتى.
أجد راحة ما حين أبتكر حكايات عن موت أبى.
وأنه أهين كثيراً،
كثيراً ما سخر منه زملاؤه .
وربما استخدموه كامرأة فى أحلامهم.
صورته ضعيفاً مثيراً للاشمئزاز.
كبرت من الكراهية النقية.
حيث لم أتعلمها، ولدت منها،
فحسبت على مص الدماء.
إنها قوة إنسانية عظيمة.
نتملحنى السعادة بسبب ذلك.
لهذا كل سعادتى موت من أحبونى، مئة شعاع.

* من مواليد عام ١٩٦٨ - بقلان - للصورة.

نشرت قصائدها فى الجواز/ الجبل/ الكتانة/ الجرد/ اللط لشعرى/ الكتانة الأخرى.

- ٣ -

سألاحظ أننى من حداثك لم تمس

ولم يدخلها مجنون واحد،

وأرى أننى أشبه صندوقاً.

نمت عليه طحالب البحر.

ملقى على شاطئ مزدهج بصانعى التحف العظيمة

والأحظ أننى منذ زمن بعيد

مطوية على سر لا يخص أحداً

وأن الفراغ المضى،

بهجة تخص الآلهة

وأنى إنسان كالهواء

- ٤ -

أطرد كل رغبة فى نفسى تتعلق بالموت

سيتفتح حسى برائحة الخطر القريب

كأنه خلف ظهري

سألاحظ الجميع كل صنعى

سأطرد كل شغيف يبدو أمام عيني.

- ٥ -

وجدت طريقى

حيث لن يضيق به أحد

سأكون طائراً يحلق بالقرب من بيت مهجور

وفى خيبتى سأقلد فتاة صغيرة

تتوهم أنها صخرة، وأرض، وأحراش، وحيوانات

مفترسة

وأنها خوف من يبلغ منتهاه

وأنها ظلمة خالصة من أى توجس

وأن السفونة التى تحتل ركبتيها دم

وأنها فتاة صغيرة تحب أن تلعب.

«بل كأنى

أعنفها

فقط،

أثير فى النفوس الضعيفة

خيبة أمل فى إصلاحى

كأنى تلك الوردات التى تخرج من الفساتين

وتمضى كسرب نمل تحت أقدامى

فأدهسها غير نادمة

بل كأنى أعنفها فقط.

الرجل الوحيد على عتبة بيته

جالس يكشط عوداً من الحطب.

الغريب فى الأمر:

كان يبحث عن طراوة.

الحياة

أطفال

مثل الزهور

يا للجمال!

هذا كنزى الذى أخفيته دائماً

بحكمة إنسانية معقولة،

وحده يدير شئوناً أجهلها عن روحى،

يصنع لى الفطائر بالعسل، ألثمهما متسللاً بمراقبة

جموع الذباب

للتى تحلق بالقرب من ركبتي، وأنا جالس كإنسان

يأكل،

لدى ما يغرى، فم واسع، شفتان مخضبتان بالعسل،

سيندو الذباب متردداً بخصيت مفنوخ،

لكن يا صديقى سينشق فمى فجأة.

أعود إلى أهلى، سأدهش من غلظتهم معى،

لكنى سأكون قد أرحمت أمعائى، ورقدت فى الفراش،

أتصيب عرقاً، مرت أعوام طويلة، قيل أن أقدر
أن أرفع عيني
إلى السماء، خشية أن تسقط فوقى، ساعتها وجهت
جسمى

باتجاه الباب، وأنا منتبهة ألا يضطرب ما فى جمجمتى
فالحياة أطفال مثل الزهور يا للجمال.

تحت

خط

الاستواء

إننى مثل حيوانات المناطق الحارة.
تحت وطأة الأمطار الموسمية،
مقلّب بالكسلان،
ولا أحب الاطلاع على الصحف،
أو قراءة المجلات، إذا وجدت كتاباً، يتكلم فى الروح،
أو فى الإنسان، يشرح صدرى،
فأغض البصر عن المشور،
لهذا لا أحبذ، العمل فى المكاتب التى تتبع الحكومة.
ولا أستخدم المواصلات العامة،
وأيضاً يصعب المشى على الأقدام فى العواصم الكبيرة،
ولو توقف الناكسى لثموم خزينة البنزين،
ترتفع يدى، وتترجرج النار بين أصابعى،
فألقى بفلتر السيجارة على طول ذراعى،
بالروعة خيالى، الليران تأكل وترعى فى حقول رائعة،
تمتد من الزمن بقدر حروب القرن ومنذ أمدٍ محيق،
لهذا أجدنى جاهلة للسعادة والفرح الخالص،
ولأن الوجود مقل بفعل التفاصيل العديدة،
والنهار حافل بالصددمات العيفة واللقاءات الباهظة
بحثاً عن فرصة لمشاهدة القمر مطلاً من بين العمارات
العالية

اللى يقع بينها المقهى المفضل مع الأصدقاء،
فيزداد القمر بهاءً، وتهب الريح التى تعصف برأسى
فأصفو فى رفقة الذات.

دهشة

الطيور

فرغ من تذهيب ريشه، تأكد من أن جناحيه لن يتعللا
ثم خرج على الناس،
قابل المقربين منه
يضحك
ثم
يصمت
يدفع بلسانه خارج فمه
وهو ناظر إليهم
غير مهال بقطرات الدم
اللى تسقط على طرف لسانه
أسراب الطيور التى تحلق حول رأسه
ثم تمضى، يرتاب فيها.
ولا رغبة لديه فى العودة إلى الشجر
كى يسكن إليها.
رائحة جذوع الأشجار المقطوعة حديثاً
تلهب مخيلته
يصبح معداً،
كى تنشق الأرض فى ظهيرة حارة
هناك لا ضرورة لسانه بعيداً إلى مكانه
مبتلعاً كل الدماء.

دون

أن نسمع

الصدى

يقول إنه يستطيع أن يرتفع بمسافة أربعة أمتار عن
جسمه

وأن يهبط تحت الأرض.

تصطدم رأسه بحاجز

يقول: يكون الفراغ من حولي خالياً من الهواء،

الظلام يضىء.

أنا بارد كمن لا جسد له أو هيكل.

يتعرف على أشياء تحدث لأول مرة

رأسه اصطدم لتوه بسطح لا يستطيع تحديده

يقول: كأنه لامس سطحاً ساخناً حديدياً، لا يمكن

أن يترك أثراً عليه.

أما لمن ينتظر منه أن يسمعه صدى الارتطام

كل معزته ونصيب من أشجاره إذا توفى.

عندما تجلسون تحت السماء،

تراقبون النجوم من فوقكم،

أعرف أن عيونكم، تصطدم بإحدى المباني

ستتشغلون سكانها الذين نسوا شبابيكم مفتوحة

وتحزنون على العجائز الذين ماتوا بعيداً

عن قبور الأزواج وبيوت أولادهم،

الذين يطفرون في المدن الكبيرة،

كالفرشات حول المصباح.

إنها الهجوم مازالت في مكانها،

وانتم.

مشغلون بظلالكم التي تتبعكم،

قلو نظرتم لأعلى بحرّت دموعكم

وإن لنحيتم التصقت وجوهكم بالطين الأسود.

الأحلام

القديمة

لهذه الأحلام ولاء عظيم في قلبي،

يشهد عليه هؤلاء الذين يفقدون عيونهم،

في الحروب الضارية التي خاضوها منفردين

في لياليهم الباردة،

حيث كانوا يسحبون من القرية

بعد أن مزقت ثيابهم،

وخسروا جميع آمالهم في البقاء فيها.

والنوم إلى جوار حوائطها،

والعبث البريء في صناديقها القديمة،

وكشف أسرارها وسر هؤلاء الرهبان،

الذين يأتون في كل غروب،

ويجمعون كل الحاجات في سرّة قماشية،

ويمضون في اتجاه النهر،

وتعود الصرر لتفتح من جديد،

وترص الكتب، والصور، والناس، والأسواق

وأنا في المبني المقابل أتوارى خلف الستائر،

ملتصصة على ما يحدث.



لأشياء؟ نصوص عن الجسد

غادة عبد المنعم

التراب...

● هذا الثرى العاجز ورائحته، هذا الذى يوحى لى كلما رأيته بالجسد بأحداثه المبتورة، وصلواته الخائبة،
لماذا تلح على هذه الصورة بالذات: قريباتى بأجسادهن الضائعة
فى الجلابيب الواسعة والشعور المحزومة. وحولهن العالم كله
بتلاله الترابية ونيران أفرانه وبيوت الطين وقش الأرز والثرى.
برائحته الكثيفة تنصرم نار الرغبة وتقلقلها. الرغبة التى لا تتحقق أبدا
تلك المعلقة فى فضاء المخيلة بلذة تنصرم نارها ولا تدرك.
وأظل أحاول أن أنفك منها، من رائحة التراب دون جدوى الجسد
إنه موجود وكثيف أو غير موجود على الإطلاق.

● من مواليد ديسمبر ١٩٦٩ للسبيليين - حاصلة على ليسانس صحافة من
كلية الآداب بسوهاج - تعمل بمجلة الإنذاعة والتلفزيون - نشرت قصائدها
بجريدتى «المساء» والجمهورية، والمجلات الأدبية: «النداء»، «الفن
الشعري»، «الجراد»، «إيقاعات»، «أدب وثقافة».

جسدها...

وحيدة أمام عرى الدافى، نعومتى.
شبهة لجسدى، مفتوحة ومغلقة فى ذات الوقت.
مكتفية بعرى الوحيد، راضية

هو...

قوتى فى مواجهتها جسدى
جسدها رغم ثقل ملابسها يتماهى أمام بنيانى، أمام إصرارى.
فى مراجعتها جسدى يختفى بمشيئته، وعندما اختفت
لم يبق غير الهواء، تهدمت كومة من الرمال بلا عقل..

الدائرة...

أغسل وجهى جيداً دون أن أتخلص من ظلال كآباتهم، أبحث
مرازا فى ذاكرتى عن حالة صوفية واحدة جمعتنى وإياهم دون جدوى،
أدخل تحت الماء البارد على أتخلص من دهن الصيف.
تحت الماء البارد أتساءل لماذا، لماذا أظل حبيسة الدائرة نفسها،
الدائرة التى أقسدتنى، أنهكتنى كثير!!!

الحياة...

لو أوقف هذا النزيف اليومي، أقضم السكون وموجات الرمل
المتناسلة حتى الأفق، أسريح من نزيف الشهى وجبروت الانتناس
وتصير كل العيون المندسة بين ثديي وفى نكهة ريقى ورائحة عرقى
مجرد ذكرى بعيدة بلا أى طعم، أدفن الكرة الأرضية فى صدرى
تدور تدفلى، ويختفى الزمن والمرايا، يختفى الشيب والقسمات المتهذلة
أعود لبيتى، وفى خيمتى الوحيدة وسط هذه الصحراء الشاسعة
أحاول متمهلة تذوق الحياة.

هل...

لا يروح أبداً بعلامات ذاكرته السوداء، ولا بسقطاته الرهيبة البعيدة،
تلك التي قيدته في حدود قاتلة،
يكتفى أن يهرب ويهرب بلا ملل لفجعة امتلاكها، هكذا في شهوة واحدة
وبلا أى رغبة من جانبه في التورط مع الموت!!

لا شيء...

الصباح الأصفر بأنين مولده
الصباح الأصلع كخيمة من خيبة الأمل:
امرأة فرغت نوا من آلام المخاض، في يدها حسرتها، طفلها الميت
الصباح برعشة المعدنية التي تتعري عن جسد خفيف ومحترق:
الفرقة الفارغة تتسرب قليلاً.. قليلاً.. للنفس الخاوية، نقذفها لمحيط
من انعدام الوزن.. للصباح.

● ● ●

هناك حيث تنحدر دمعة شجية مؤلمة
تعجز الأشياء أن تملأ فراغ بئري
فراغى الذى يتبدى فجأة، فراغ أعماقى الأبدى
فى الغروب والشمس تنحجب، جسدى يخف، عيني نصل
يجرح الكائنات كلها، العالم

■ ■ ■

الذى يبقى بعد الدوامات المحمومة،
فراغ وصحراء، رعشة قاتلة،
لا شيء

الرب

يرتدى عباوته الهفافة، ينشر سناثر الأفق الملونة
الرائقة، فلا أرى أيّاً من الخفايا الصباوية الجميلة وراء
الأفق الملون، ولا يجتاحنى بحر الحنين المناسب هناك

إنه يقصدنى أنا بالذات؛ يضلّلى بسحر ينشره على
خضرة أشجار الغروب، برونزية ماء النيل، فأطلُ
أحدس أحدس مستطلعة بعض الحنين الذى يسرب
للغروب، وهو - الرب - يطل على قليلا، قليلا من
عليائه مبتسما متكبّراً مذهشاً: طفلة شبيقة لا تهتم
بإصرارى على نجاتها، لا تكفّ.
ثم يعاود ببساطة الإبحار فى أعابه وخفاياه، وينسى.

قريتنا

فى بلدتى بيتنا لا يستقر على الأرض تماماً، ربما
تعمله سيقان البرسيم الضعيفة فاتحة الخضرة، تحفه
أشجار الكافور الشمعية والتخيلات المعتقة وجزورية
وحيدة أكثر تشقّقاً، هذه الرمانة الخفيفة التى تظهر
بجانبه ربما تمّده بشيء غير مفهوم تماماً.. بيتنا محاط
بأساور صوت طلوع الشمس. صوت العربات. الرجال،
الباعة، النساء، العيال، الأوز.. تغيب الشمس وسط
خضرة الأشجار القائمة. أغيب دائماً فى المطبخ. أستسلم
لأدواته، عمله الذى لا ينتهى. يمرّ الغروب دون أن
أراه. لا أنتهى من الثرثرة الطويلة.. فى بيتنا
أنساء

لماذا لا ألحظ ساعة الحزن الدفينة

الحقيقية - أمام المرأة

لكنى أعتقد أننى لا أملك كثيراً من الوقت.



قصائد

هدى حسين

مرحلة

عنيدة

الزجاج ينز

وعتبة الباب المغلق مازالت تشف عن الضوء الأصفر

المتسرب من الخارج

كحبات من اللؤلؤ

فرشتها الريح على المدخل كيفما اتفق

وأنت تركن إلى تقلصات ملامحك

مركزاً لانتباهك

على ظلال البيوت المجاورة التي تتحرك دائرياً

على السقف،

مستسلمة هكذا،

لكشافات النور التي تفاجئها بها سيارات اللاندية

مساءً..

حركتك بطيئة.

يبدو أنك لم تعد منتبهاً بما يكفى لأن تكون سعيداً

ويدك التي ستخرج في صباح الغد

مصافحة أصدقاءك

تكون قد بعثرت رائحتها سريعاً بين مقبض الباب

وساعة التليفون

لن تحتاج إلى النهوض لفسلها ..

امنح نفسك الآن فرصة

للتقاعس عن أى فعل،

كن متكاسلاً مرة،

تباطأً في مشيتك

اغلق عينيك نصف إغلاق وترنح قليلاً

لن تخشى الحياة شيئاً

ولن ينهار العالم

سمادتك

صارت مركزة في لحظات من الأرق

تقصيها بين المرأة والنافذة

* من مواليد القاهرة عام ١٩٧٢ -
* نشرت قصائدها في إبداع، الكتابة الأخرى، الجواز، الفن للشعر، الكتابة -
حاصلة على ليسانس الآداب جامعة القاهرة.

صرت مهذباً إذن
ويبدو أنك تجاوز مرحلة عنيدة

لوحة

مهمة

تقيق الضفادع
صرير الأسئلة الأولى
النضب الذى يتسرب شيئاً فشيئاً
فى حديث هامس
على أعتاب مقبرة فقيرة
حمل ينشبت بلحظة ففزع
فى لوحة مهمة .

الصحراء

تزيح رمالها القديمة فى أمواج متلاحقة
فتتبر شواهد المقابر القديمة
الهواء الذى تنلنسه قديماً
موتى قدما

يلتفون حول جذوة من النار

براد الشاى الراقص فوقها من فرط التوتر ..

ارتشاف الشاى ،

خزير آخر .

قط ليلى يعينين لامعى الخُصرة

لحظات من الضحك

هى الفاصل بين فترات ممدودة للصم

مدينة

غائبة

عائداً إلى أرض الطفولة
لم تكن الأشجار بأسفة مثلما توقعتُ
وأمرأة تجلس إلى جوار الباب

تطعم الفقران الصغيرة أطراف أصابعها
لم تكن بأئسة
كانت تخفض عينيها للأطفال الذين كبروا
والغبار الذى يلفها
أبقاها غائبة
عارية تبدو كيبغاء ميت
تلك المدينة التى تصلخت أفخاذها من فرط التجول
ريشها المتثور
معجوناً بالطين والذباب
ما زالت الريح تعبت بنفثه المتهاكة ..
الليل
ثقب أسود فى الفضاء الكونى
يصنع لابلاخ الزمن فى لحظة متكررة ..
كأوراق اللعب على مائدة القمار
يتكرر الموت .
المنجيج غلالة سوداء على وجه القمر الممتلئ
ناصعاً فى الليل
كهاجس
تقف قبائله نافذة وجدار معوج
ومدينة تدخن
عارية باتجاه البحر
تصوب عينيها إلى المشهد فى الخلف
طيف
يلتقط أشياءه المبهمة فى أركان الحجر
ويهبط مسرعاً
كأن البيت لا يحمل سماً إلا للهبوط قللاً
ولا يحتمل غير مدينة واقفة
تصلى
الأشياء
بأقة من الزهر
أطفال الحدائق

العصافير المحلقة في فضاء شتوى شاحب
القطط الرضيعة
طقوس الصلاة في المعابد القديمة
الدولة الرومانية
حصاد القمح
لمس الخشب
وبر الحيوانات
طيف الهواء البارد
الأشياء التي أحياها
الأشياء التي أسخر منها
الأشياء التي لا أحدث بها أحد
حقائب

السفر

حقائب السفر الكبيرة
حقائب الذاكرة المستقبلية
كم مرة حشوناها بالتفاصيل
قوائم الطعام والملابس
عدد حجرات شقتنا
طلاء الحائط المميز لغرفات مكاتبنا
يمكننا أن نتخلى عن سيارة فارغة
الدراجة مفيدة للصحة
والتمشية رومانتيكية أيضاً

.....

.....

حقائب الذاكرة المستقبلية
كم ملأناها وأفرغناها
في كل مرة نعد حوائجنا

نتخلى عن شيء نراه هذه المرة غير ضروري

مقابل حملها معاً
وفي كل مرة نفرغها فرادى
منحازين إلى عزلة أبدية
عادة ماتنتهي في القريب ..
ونعود فنعانق حقائبنا
بحذر أشد
وبحركة آلية أيضاً ..
تلك الحقائب التي لعناها ألف مرة
وعليها ألقينا اللوم.

كأى

جالسين

المقاعد التي جلسنا عليها
كانت مرصوفة هكذا قبل أن نأتي
متباعدة
مثلما خلفنا كل من جلسوا للقادمين
تثير أطياف الأحاديث السابقة
فينقطع الحوار
ونلصق
نردد كلماتهم التي تطفو
نلبسها جسداً آخر ..

ستند سجانرنا

كأى جالسين نفدت سجانرهما

ونبتسم في حرج

من هذا الحضور الطاعى

لكل الذين مروا

وتركوا أشباحهم محقة في الهواء ■



قصائد

سمير المصادفة

جعلَ الإناثُ يفتشْنَ نهودهنَ عن ارتعاشِ خصرِهِ
ويخبثنَ جماله الشفويَّ تحتَ جلودِهِنَّ
ويلبسنَ العاصمةَ.

اتساع

أفتحُ القلبَ كي يستريحَ عليه المساءُ
فتدخلُ نصفاً من الطينِ حين يضافُ عليه العسلُ
والآخرُ فوضى البحرِ بسمرةِ جرحٍ قديمٍ لم يكتشف
تجدفُ الأيامُ وكلُّ الحكاياتِ عن أنثى كانت
تعدُ الفضاءَ وحصاناً وفارساً

يمحو لها دمعها
لأنزعُ للخوفِ أصدافاً عن نَعاسِكَ

ورطة

لنلكِ القطاراتِ أن تستطيعَ المسافةَ
للحُلِّ أن يتورطَ فوقَ الإناثِ وفوقَ انكسارِ العسلِ
وللمعدِ أن يورقَ الآنَ في المستحيلِ،
وفي حافةِ النافذةِ
وأن يعرفَ الليلُ في مصرَ أنى حزيمة
مذ افتتانِ الصخورِ ببعضِ اللوَارِسِ
ومذ علمتنا الحدودَ السفرِ.

شهيد

ويعرفُ جيداً
أن انتشاره في حدودِ الساعةِ

ترمي بسوسنٍ بصمتي بعيداً
أسميكَ ليلَى الجميلِ
ونسعى معاً فى الشهبِ.

فكُ رحيقِى وطلسمَ عرنى
فإنى أحبُّ ارتدالكُ.

عناق

ارتحال

ترحلُ عَنِ القلبِ إني أعدُ امتساعه
خُذنى إلى اللوزِ

فضُ المسافاتِ بيلى وبين انتفاضك

ما ضاعَ من زليقِ الروحِ سوءَ به أغنياتك

ولا تلمسُ التوتَ فى صمتى نارا و.....نارا

يأتى كما اللحنِ المفاجئِ
أرتادُ كلَّ جباله الأولى،
وكلَّ رِجاله النكلى،

فأخلع ما عليه من السراويلِ القديمةِ والجروحِ
وأنامُ تحتَ دموعه بحرًا..... لبحرٍ

تتناهنا شهواتِ رعدٍ للنهايةِ
ونصيرُ فريانا لفاتحةِ النهارِ

.... بدون ثالث.



قطائد

أمل جمال*

لم يتأمل أحد لونا أحمر بحذاء يتباعد.

براءة

كل مساء

تصحبني اللوحات إلى الدم

يصحبني الدم إلى الردم

يصحبني الردم إلى الماء الأسود

ودخان يتساعد من زيه العسكرى

ذات مساء

فوق زجاج اللوحة

كانت زهرة لوتس فى الخوذة

أفلام الفلوماستر ملقاة فوق الأرض

كرسى بجوار الحائط

كراس التلوين

عرف

لبس أردية الكهنوت

ويرمى نافورة جوتنبرج ببالوعات

طافحة بالعفن المجتمعى

يتجه إلى وحل مرصود ليعمد نعل حذائه

ثم يدوس على ظل امرأة واقفة

تأمل ول ديورانت

تخيل شمساً قادمة بصهيل الريح.

برصيف الشارع جلثها

وطبيب يختلف مع الإسم الأول لهويتها

كان المعطف أبيض أبيض

لكن

* شاعرة مصرية، حاصلة على درجاة عليا في الفيزياء وطب الفيزياء، ودراسة في الكيمياء للفنون قسم الفنون، لها تحت الطبع «لا أسعدك ديوان شعر»

دُمى

أنساءل حقا

ماذا منح الله الأرض من الجنة غير

الأطفال!!!

غرفة

تحت وسادتها

أجولة الخوف

البومات الشوق

حلم محفوف بالجلث وبالنار

كل صباح

يتوسل خيط النور إلى الأرق...

لكى أخفض رأسى

كل صباح

تحتفظ بشكل شراشفها

وتقبّل صورته

تتقاسم كوب الشاي الأول وصداعا معاداً

وتتمتم

حين سيأتى سيعلم نومي أن

يتسلق مرتفعاتى بهدوء..

رمل الوقت....

ملح الريح

للحزن مواسم تعرفنى

لتصنجر من فجوات الوقت الممروور...

على دمهـا.

من عطر الزهراء الساكنها

كم يبعد قلبك عن وجه فتاة....

تحت العجلات.. وكم يبعد وجهى

عن صرخة قطّة اختاروا عينيها لمباق

بنادقهم فاشتد العصف.

يمتد للسم إلى ما بعد رحيل الثعبان

فهل أحصيت دموعك حين اصطدمت

بالحائط وهى تموء وهل خمشت قلبك...

صرختها!؟

سأترجم كل ملامحك الآن.

سأترجم كل ملامحك الآن على خاصرة الريح

وأعد الأثار على جلدك...

كى أهديك دمي فى غور مخالبيهم

ثم أفرّ

إلى روجى المصهورة بين

نداء الطائرة وخارطة نزيك

ما فى الجبة غير الحزن

وأيام متعلّمة فى كل زواياي

وأنا أتسع إلى ما بعد محيطين

وقارات

والكون يضيق يضيق

غزالات الروح تفر إلى الليل

يخرشها

ويطالب بالجسد المشدود

على نذر ربائى وأربع لواتى.

يمتد السم إلى ما بعد رحيل الثعبان

وسومة من إنجيل تتردد في
التزيم تفر إلى سفر الجامعة....

وقبض الريح

لا أنكرنى

والدهشة تمتد من الأوردة..

إلى ليل الكهان القادم

لا أنكرنى

والوجع يمز من التحرير إلى القلمة

من منحدر الأهرام إلى الكاتيدرائيات

لا أنكرنى

من هيلمة الفجر على شفة الأزهر

حتى آخر قبلة تحتفظ بتاريخ الدم

القادم..

لا أنكرنى

من وجهى الفار من الأغصية إلى..

صرخة جان دارك

أمرى تنكرنى أحياناً

وأنا فى مشوارى اليومى...

إلى اللاشئ أعوزك..

ولد يتأرجح فى ليل الوجع

وقنديل يرسم عينيك المجهدتين

الساكتين بنفسجها وشغاف...

اللحظة

دوامات الوقت الشائه تنفجر

أتمعر فى أبجدة اللغة فتنبطر صورى
خائفة

ترتاح على كفرك

ملائكة فى شارع ليل ينتهكون

بنيت تتأرجح فى الهرب

من الوجع إلى اللطف

وطائرة تمنحها خارطة...

أخرى لرمال الوقت فتدفن

وطنا تحت الجاد

وتغمض عينيها عند المذبح...

فى استسلام..

المطر يحى بأبريل فيخبئ...

الأطفال

وأخفى حلمى

وجع لا يأمن حتى لى..

وشوارع لا تتراح إلى خطوى

الليلة!!

سيمفونية

الجرح

والمنفى

قدم تتوسط خارطة للفرار

فوق مطاط الدماء بغابة الكريون..

آثار لجلد ما..

الشظايا غائرة

والوريد يمز فى رتى كلساً ساخناً

شهوة للموت تصلبني على حد السماء
وجئتني الملقاة في مدن العراء
روح مثبثة على درج الهواء المعدني
لا تصعد الآن جراحي اللينة.

نزف طازج بملامح إبريل
أتعمد شعراً أقصر منذ الآن
وأقوى اللغة على سلم أصحابي
الساديين وأبصق.
فرجار يخطئ في الدائرة كثيراً
فمتى أتعلم لغة التهشم الوقتي؟
أستقري جرحي
لون دمائي مختلط بمواد الريح
وصخور لا يجب تسلقها بالجد الناعم
جنيات
في الليل ينادين على المتعبات
ليركبن أحصنة من بياض
ويسقطن للبحر
يصرن موجاً محرم.
أتشظى
داخل جلدی الواحد
أمی نهرتلی حین سألت
أبی عن معنى القذف
وأخذني الشرطة
فشرت التاريخ لآخر بالوعاته
كان الفقر يغني أدخنة النفط

والجراد يظل خارطة تتماوج.
دائرتي

وجه في الجغرافيا دمعي
صار غريباً عنه
فلماذا يختبئ بصدری كل..
فراش المنفى ويبللني بالجرع؟

أجزم الآن: بسمع كارمينا في ضوء
بمرير خافت ويسافر
للشاي السرى بسيجارة ذكرى!
لا تجزم ثبيداً بمرعب شطرنج واحد لكنها
بين حد التفجر والجرح تعرف كم المأموم،
وسائد مهزومة بالمنجنيح
فهل سكت على دمي اللينة؟
أردية المستشفى تمنعني
من رئة الهاتف فبأي
رصيف خال سأحدثك عن الغزو؟
أصدقاء

أنزع مخالفهم من جلدك
وأجمع شكل الملاك الممزق من أرض الغرفة
نفذ التبع تماماً
وأئين السيمفونية يرحل
أنظر في المرأة
الوقت دوائر تتداخل
بحرير الماء
حتما
أحتاج الآن إلى قرص ثالث
لننام ■



اللحظة الفاصلة

عزة حجاج*

أنتظرينى.
أخترق حلمك
أمزق صمك
أدوب فى أنفاسك.
وعندما
ينفتح نهارك،
لميلنى من ملامحك.

«حجرة»
ومقعد،

حجره معتمه
مقعد

«اللحظة»

الفاصلة،

بين مخاض اللحظة
والفناء،
لحظة.

بتقاسمها طرفان
يجمعهما حريق
إن سطع بريقه

سقطت حروفهما
(وعد)

فى ليل شتاء دافى،
فى نصفه العابس،

* من مواليد القاهرة، حصلت على بكالوريوس تجارة عام ١٩٨٩. نشرت قصائدها فى «نصف الدنيا»، «أخبار الأدب»، «الكاتب»، «كل الناس».

يشرق على الجهات الأربع
عليه عباءة مَرْتَقَة
احتواها بين زواياه
اخترقته شطايا
أسقطت العباءة
وتمزقت

«هروب»

كلمات تتحرق في المغيب
أوراق بين ماء ونار
لوحة موحشة
قسمات ممزقة للزحف
قصيدة تشيع في انتشاء
لحظة الموت
أحاول الهروب
وأعود إلى نافذة الصورة
لأكتشف خطوط الظل
أفر ببقايا لوحتي
إلى خافية الكتاب

رنين

مع ضحكة ليالك،
نجوم عارية،
تدطلق،
تمس الأرض
وترقص.

فهل لي من رقصة معك؟

«حروف»

تُحَضَّرُ

حروفُ اسمي تُحَضَّرُ

في ظلام الشمس
أحاول إنقاذها
تَحْتَرِقُ أصابعي بانقذها
ألجأ إلى زاوية ضوم
وأرغب أنتحار الوقت
لحظة احتضارها

«ازدواجية»

قبل خروجك من البيت
تسلخ الحب من روحك
تغصم حنينك في حجرتك
تغتسل بأحلام
تشرّب كوبا من كذب
تتسلخ بصدى رعونتك
تخرج الأنا من ذاتك
تصنع قلمك وأوراقك السوداء
في حقيبتك الفارغة
وتكمل انعدام الصورة
فتسقط آخر علامة للإنسان

وبعدها،

تغلق الباب خلفك

«ميلاد»

الآن أطلق سراح طفولتي
في نبت ذاتي
أحتضنها

إلى أن تخترق

كهولة أيامي ■



مكتبة دار الكتاب

٢٢٦ بكانية فلسفية ضد كارل بوبر، إسماعيل المهدوى.

٢٢٤ كينزا بوري أوى: غضب مفاجئ يطفو على طدرى.

٢٢٣ ت. صالح قاسم. نزار قباني، القلق المقلق، ماهر حسن شهمى.

بكاثية فلسفية ضد كارل پوپر

اسماعيل المهدوي

ق هذا المقال ليس مجرد بكاثية على زمننا الحاضر الذي أفرز حامل لقب الفروسية وللنبالة من القصر الملكي البريطاني في الفلسفة، المعادية للعقلانية والمنطق - السير كارل ريمون پوپر Popper - ولكنه أيضا رد على البكاثيات الشكلية شبه الرسمية التي انتشرت وتكررت خلال هذه الأيام (في سبتمبر وأكتوبر ١٩٩٤) في مختلف وسائل الإعلام، يدعو رثاء حامل اللقب الملكي المنكسر في الفلسفة!! ولهذا، ستراعى هنا قدر مايمكن من التحديد للبسط أو التبسيط المحدد، الذي يتناسب مع مجلة ثقافية غير متخصصة في الفلسفة، ويتناسب أيضا مع الانطباعات التي أثارها الكتابات الصحفية الكثيرة والخفيفة في هذا الموضوع بحيث تستلزم التوضيح والتبديد وأبرزها للكتابات التي دججها غير المتخصصين في الفلسفة عموما وفي مناهج البحث أو منطق العلم بشكل خاص!

* أما بخصوص اللبج الأسود، فموقف كارل پوپر المضاد لطم باسم «فلسفة العلم، يرتبط بصورة مسغفرة ربحها كثيرا للتعبير عن رأيه، قائلا إنه مهما شاهدنا من اللبج الأبيض فإن احتمال ظهور بجمة واحدة سوداء يملنا من الحكم بأن «كل اللبج أبيض»! وهذا صحيح طبعاً بالنسبة لللبج أو البط والحمير والأفيال!! لكنه بمنهج اللبج هذا، استنتج إنه مهما تحققت أمامنا قوانين وحقائق العلم، فإن مجرد «احتمال» حدوث عدم التحقق في مثال واحد من وقائع العلم يكفي للشكوك في «بياض» القوانين والحقائق العلمية كلها!! وقد كانت الأناجيل أكثر دقة منه في هذا الموضوع، حيث اشترطت «حدوث» ذلك المثال السالب الأسود فعلاً، وليس مجرد «احتمال» حدوثه، ومن ثم قالت على لسان المسيح: «إن معجزة واحدة تكفي»!!

وبذلك تكون الأناجيل قد نقلت هذه المشكلة من مجال التوقعات الشكلية والمفسطانية في موضوع الحتمية المادية، إلى مجال الأسرار والخلفيات الحقيقية التي تختفي وراء صناعة المعجزات، لكن يبدو أن پوپر - الذي كان أبواً يهوديين ثم اعتنقا المسيحية - تأثر بهذه الملاحظة بمنهج اللبج بالذات، فحاول أن يثبت بها إخلاصه التجليكاني الجديد في موضوع الفوارق!

* الإمبراطورية المقدسة

ظهرت كلمة «الوضعية» positirisme بالمعنى الفلسفي المعاصر، على يد الفيلسوف الفرنسي العقلاني المحافظ أوجست كونت Conte (١٧٩٨ - ١٨٥٧)، للتعبير عن اتجاه الاختصار على وقائع ماضو كائن والظواهر الغالبة للرصد والملاحظة، بدين الضرر في البحث عن الحقائق «الباطنة» لهذه الأشياء والظواهر، وهل هي مادية أم روحانية الجوهر، إلخ. ولهذا، كان كونت يسمى اتجاهه بالاتجاه الواقعي أو العلمي، في مقابل الاتجاه «الخرافي»؛ ويسميه أيضا الاتجاه «الإيجابي» في مقابل الاتجاه «السلبي» الذي يقتصر على النفي.

وهكذا نجد أن كلمة «الوضعية» (بمعنى فلسفة الوضع، القائم وليس بمعنى ماضو من وضع الإنسان في مقابل ماضو من إسله السماء كما كان معنى الكلمة في العصور الوسطى) كانت تعبر عن اتجاه عقلاني محافظ: يلتزم بالعقل والمنطق والعقلانية، لكن يتجنب ثنائية «المادة والروح» في الفلسفة، كما يتجنب أيضا ثنائية «الواقع والثورة» (أي ما يجب أن يكون) في الدراسات الاجتماعية والسياسية. وفي بريطانيا، شارك جون ستوروارت ميل Mill (١٨٠٦ - ١٨٧٣) أيضا في ذلك الاتجاه بطريقته الخاصة.



كارل بير

الخبرة أو التجريبية والادراك البشري، والاهتمام بالمعطيات الواقعية لأى تعبير لغوى، ومن ثم رفض «الأسئلة التى لا يمكن الإجابة عنها» لأنها لا تكون أسئلة حقيقية ولكن أسئلة «عديمة المعنى» (أى تنتمى إلى ما يسمى المرحلة اللاهوتية أو المرحلة الميتافيزيقية عند كونت). وكذلك اعتبار الرياضيات أساس العلوم الدقيقة، واعتبار الفيزياء والميكانيك بمثابة الهيكل أو النموذج النمى (= من حيث العممية الموضوعية وليس طبعا بالمعنى الآتى الذى تصوره وهاجمه ماركس). ولهذا، كان أوجست كونت يسمى علم الاجتماع مثلا باسم «الفيزيكا الاجتماعية» بينما كان لابلاس (١٧٤٩ - ١٨٢٧) ويسمى النظام الفلكى باسم «الميكانيكا السماوية» (La Mecanique Celeste بمعنى الانتظام الحتمى العقلانى وليس بالمعنى الآتى

لكن كما تصدى ماركس لمجموعة فيورباخ من الطماء والفلاسفة فى ألمانيا وروسيا، نجد أن ما يسمى «حلقة فيينا» التى تقطوا أسماء ومسميات عقلانية القرن التاسع عشر هذه عقلانية علمية محافظة ومتحددة الفروع، ومن ثم هجموا على الفلسفة وعلى العقلانية ومنطق العلم هجمة بريرية واسعة، استخدموا فيها الكثير من ألفاظ ومصطلحات الوضعية للعقلانية والفلسفة الأنتروبولوجية المكتملة لها - فى اتجاه لغوى شكلى سفسطائى، يهدم الفلسفة والعقلانية باسم العلم الأعمى المقطوع عن الإبصار الفلسفى!! ثم لم يلبثوا أن تقصصوا أيضا اسم «الوضعية» مع اسم «النطق» (مختوصا بعد أن أرغمهم هتلر على الهجرة والانتشار من عاصمة الامبراطورية المقدسة إلى عواصم امبراطورية الغرب الجديدة التى حلت محل الفاتيكان وفيينا، وهى لندن وواشنطن) حيث لم يستطيعوا الازدهار فى باريس مدينة الفلسفة وأم العقلانية الحديثة).

وبذلك تأسست وظهرت فى العصر الحديث علوم الاجتماع والاقتصاد والسياسة، الخ، بينما تضاعف انطلاق العقلانية العقلية المنطقية المحافظة فى الفلسفة والعلم على يد جناح آخر مكمل لهذا الجناح على ألمانيا وروسيا (كان أبرز أعلامه لودفيج فيورباخ وأرنست ماخ وهيرمان هيلمولتز وسيتشوف وبوجدانوف، الخ).

لكن كالمعاد، لم يلبث أعداء العقل والعقلانية والمنطق أن سرقواو ركبوا الكلمات والمعانى - أو الأسماء والمسميات - الاستراتيجية لتلك العقلانية العلمية الجديدة بعد انتشارها ونجاحها ورواجها فى أوساط الفلسفة والعلم! وقامت بهذه المهمة التقليدية، المراكز والشبكات الكنسية المتبقية التى ورثت من ظلام العصور الوسطى وظائف مكافحة رططن أو تصوير وتخطيط ألفاظ وأفكار العقلانية والمنطق، وذلك فيما كان يسمى باسم «الامبراطورية المقدسة»، أى الامبراطورية النمساوية التى كانت تشكل الجناح السياسى العسكرى الامبراطورى للفاتكان والعرش البابوى.

ومن ثم ظهرت فى فينيا (العاصمة السياسية للإمبراطورية الكنسية فى النمسا التى أخرجت لنا أيضا أدولف هتلر!!)، مجموعة من هواة الفلسفة غير المتخصصين أقاموا ذلك فى عام ١٩٢٢ ما يسمى «حلقة فيينا» (بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨) وظهور الدولة الصوفية فى روسيا). ولتقط هؤلاء من اتجاهات هذه العقلانية العلمانية المنكسرة أهم الأفكار والمصطلحات التى انتشرت إذ ذاك، وأبرزها مثلا: فكرة رفض الميتافيزيقا (وهى عند كونت بمعنى اللاهوت التومبوى وليس بمعنى الفلسفة عموما كما فهمها فلاسفة الامبراطورية المقدسة!!) وفكرة التحليل الشامل، والاقتصاد على

وغلب هذا الاسم الجديد لتلك الحلقة البرجمانية النمساوية ورفضها الأنجلو أمريكية، على اسم «وضعية» كونت وميل وتلاميذهما، وعلى اسم فلسفة الخبرة الحسية المباشرة عند فيورباخ وهلمولتز وأمثالهما بل إنهم حاولوا أن يحتكروا لاتجاههم السفسطائى اللاعقلنى صفة «العلم» - بدعوى أنهم «علماء» ويوسوا «فلاسفة»، وأن الفلسفة تعتبر عندهم مثل السلم الخشبى الذى يستخدمه العالم للاصعود إلى تكوين الصياغة اللغوية اللازمة للعلم ثم يدفعه بقدمه فيسقط بعيدا عن محراب العلم بدون قيمة أو فائدة!!

الدوار

للالفلسفى

عن الفلسفة!!

فى «كلية ودمية» عن الرجل الذى يدرك لغته لى لغة أخرى لا يستطيع أن يتعلمها فيلمس الأولى دون أن يدرك

الثانية، أنه يشبه الغراب الذي أراد أن ينادى مشى الحجلة البطيء ففشل ولم يسلطع أن يرجع إلى مشيته الأولى، فاخطئ مشيه وأصبح مع الخنزير أقيح الطيور مشياً!! وهذا يخلق أيضاً على ما يسمى «حلقة فيثيا»، التي تكونت من مجموعة من المشغلين بمختلف العلوم، قفزوا على الفلسفة بدون تخصص في الفلسفة، وزعموا أنهم يقيمون ذلك فلسفة جديدة للعلم، فلم يصل أحد منهم إلى أي إضافة أو إنجاز جديد في العلم الذي بدأوا به، ولم يصلوا في الفلسفة إلا إلى الخياطية البرجمانية والسفسطة والمغالطات اللامنتطقية المضادة للعقلانية تحت اسم «فلسفة العلم، ويكفي أن نتأمل مثلاً كيف وصلت تلك السفسطة التي تحمل اسم الموضوعية والمنطق، إلى درجة إنكار الوجود كله ما عدا وجود الأنا solipsism (هذا كلام كارناب مثلاً!!)، كما وصلت بمنهج السفسطة الشبهية المسماة إلى درجة إنكار وجود «العلاقة» بدعوى الاعتراف فقط بوجود الأشياء، التي يستحيل أن تكون غير مترابطة!! (مثلاً كان زكي نجيب يخلل عنهم دائماً تعليلاً على القضية المنطقية «المصفور على الشجرة» فيقول: «أرى الشجرة وأرى المصفور لكلي لا أرى على!!» وكأن كلمة «على» هذه تعبر عن وجود إضافي ثالث ولا تعبر عن مسموم التركيبة التي تجمع بين المصفور والشجرة أمام عينيه!!).

هؤلاء البرجمانيون الذين لم يخصصوا في الفلسفة، هم الذين تعلم الفلسفة على أيديهم شاب ألماني يهودي الأبوين درس علم الطبعية والرياضة واشتغل مدرساً للطبيعة والرياضة في المدارس الثانوية، اسمه كارل بوبر!

ذلك أن «حلقة فيثيا» كانت تتكون من موريس شليك Schlick الذي حصل على الدكتوراه في الفيزياء، وفيليب فرانك

Frank الذي تخصص واشتغل بالفيزياء أيضاً، وهانز هاهن Hahn فسي الرياضيات والميكانيكا، ولودفيج فونجشتاين Wittgenstein فسي الرياضيات والميكانيكا وأرثو نيورات Neurath في الاقتصاد وعلم الاجتماع، الخ الخ!!

وبطريقة «حوار الطرشان» خارج التحتمل الفلسفي والعقلاني الصحيح المتخصص اختلف معهم كارل بوبر في «الفلسفة» خلافاً غير فلسفي وغير منطقي، كان هو الأكثر خطأً وتخليطاً فيه!! ومن ثم تركهم وانفصل عنهم ليقيم «تقليعة» جديدة لا تخرج عن نطاق تعليفاتهم – إلا في بعض الكلمات الجديدة أو الطريقة التي تضاعف مغالطات وسفسطات تلك البرجمانية المساوية الأمريكية!!

فمثلاً كانوا يقولون وفق مبادئ المنطق المعروف إن معيار السرعة الواقعية هو القابلية للتحقيق التجريبي لاثبات صواب أو صدق تلك المعرفة – أي مطابقتها للحقيقة/ الواقع – فقال هو إن المعيار هو القابلية للتحقيق التجريبي الذي يثبت التأكيد أو التخليد!! ويذهب أن الصدق والكذب أو الصواب والخطأ أو التأييد والتفليد وجهان لعملة واحدة، هي التحقيق التجريبي الذي يستلزم أن يثبت هذا أو ذلك!! ومن ناحية أخرى، فالكذب أو الخطأ هو بالتعبير المنطقي التقليدي «صفة عدمية» (= عدم سببي)، مثله مثل العمى الذي يعنى انعدام الإبصار أو الصوت الذي يعنى انعدام الحياة، بينما الأصل السوجب هذا هو الصدق أو الصواب، بحيث أن إثبات الكذب أو الخطأ إنما يعنى منطقياً نفي الصدق أو الصواب وإثبات عدمهما!! ومع ذلك، كان يكفي أن يقلب بوبر الأصل الصحيح للمشكلة

على وجهه الآخر ليحصل على لقب «سير» في الفلسفة من لندن التي حلت محل الفانتيكان «وفيتا»!!

هذا، رغم أن الأمر مختلف بلا شك من حيث الدلالات والإجاءات العقلانية!! ذلك أن استخدام التحقيق القضائي مثلاً من أجل إثبات صدق شخص معين، يختلف طبعاً من حيث الدلالة والمغزى عن اعتباره متهماً مذ البء من ثم استخدام التحقيق القضائي من أجل إثبات كذبه – حتى لو كانت النتيجة من حيث الحقيقة الموضوعية، واحدة في العاليتين!! فما بالك إذا كان الرجل لا يعترف أصلاً بما نسميه الحقيقة الموضوعية!!؟؟ وما بالك إذا كان عدم ثبوت الكذب في العلم، لا يعنى في الحقيقة نفي الاتهام المسبق، ولكنه قد يعنى فقط «الإفراج» لعدم كفاية الأدلة!!

هكذا نلاحظ أن وضع العلم من خلال موقف التأكيد أو محاولة التخليد في وضع الاتهام، لا يصل حتى إلى اعتباره «برئاً» حتى تثبت إدانته أو تكذيبه، لكنه يجعله على العكس كاذباً حتى يثبت عدم كذبه أو عدم تفليده من خلال أي بهمة بوبرية سواد «بحتمل» ظهوها!! هذه بلا شك «تقليعة» تستحق لقباً ملوكياً!!

وللمزيد من التوضيح، يجب أن نذكر أن بوبر وأصحابه وأتباعه يضعون العلم الموضوعي في سلة واحدة مع الدين والسحر وما إلى ذلك، باعتبارها كلها في نظرهم محاولات برجمانية للتفسير – بينما أنصار الدين يعتبرون نصوصهم الدينية مقدسة لا يأتيها الباطل من أية جهة، ولا تسمح القوانين بأية إشارة يمكن أن تضعها تحت ما يسميه بوبر القابلية للتأكيد أو التخليد!! وذلك فإن بوبر حين يزعم أنه يقصد بذلك تكريم وتمجيد العلم

وإعطائه وحده واحتكار القابلية للتكذيب والتفويض إنما يمارس في الحقيقة تشويهاً منافقاً للعلم وللحقائق العلمية، ويدافع ضمناً عن اتجاهات اللاعقل واللامع ١١ وهذه درجة من المغالطة المناقفة لم يصل إليها حتى أتباع «حلقة فيينا» ١٢

ضجيج

الطبل

الملاحظات السابقة تكفي لتوضيح أن التفحيد المذكور لم يكن يستحق هذا البكاء الحار (رغم استحقاقه فعلاً للألقاب الملوكية والأكبريكية) ١ ومع ذلك، صدرت أكبر الصحف والمجلات بخارين رثاء شبه رسمي - على لسان «أساتذة» ذوي ألقاب شبه ملوكية، وأيضاً من حملة أقلام «عريضة» لا علاقة لهم بالفلسفة والفكر العلمي - تقول مثلاً عن «السيرة المذكورة» (٩٤/٩/٢٣): «رحيل عملاق العقل العلمي»؛ «ودرس في العقل والحريّة»؛ «والأفاندة» وكيف أعلن فذ الأفاندة المذكور «تناقض حقائق الفيزياء مع حقائق البيولوجيا» ١١١! الخ، الخ، الخ ١١٢

لكن لماذا هذا التكريم الرسمي البريطاني، ثم الرثاء الحار الذي التزمت به تقلدته بالمحاكاة المكشوفة الساذجة طبول العالم الثالث ١٢؟

تقول حكايات «كليلة ودمنة» إن الشعب سمع رنين الطبلية في الثعالب ثم رآها ضخمة منفوخة الحجم، فأحبال حتى وصل إليها لما توقع أن يجد فيها من اللحم والشحم فلما شقها ووجدتها فارغة جوفاء، تعجب كيف يكون «أفشل الأشياء» هو أجبرها صوتاً وأعظمها جثة! ١١

وهذه حقيقة تنطبق على مجالات العلوم والفنون، وخصوصاً في السياسة والمجتمع، حيث يصنعون في المراكز الدولية وفروعها أعلاماً مشاهير وأعمالاً

ترويجية هائلة الأسماء؛ فلا يكون المقصود من ذلك إلا تضليل نشاطات وممارسات العقل والفكر والبشرى بالاستنزاف والتجديد، أو بالتحريف والإبعاد عن الأهداف الصحيحة، أو بالتفريغ ونزع الجوهر واللباب العقلاني الصحيح من أفعال واتجاهات ومعتقدات المفكرين والفنانين والاجتماعيين والسياسيين، بحيث لا يبقى منها إلا القشور السجفة أو الأغشية الرثانة ١١

هذا ما حدث ويحدث في مختلف المجالات البشرية: في اتجاهات الفوضوية والديمية والماركسية والنازية والسيورالية والتكيبية والذاتية، وغير ذلك من أشكال التجديد والاستنزاف والتخليط للمفاتيح العقلانية المرشدة للفكر والعمل، وللقيم الجمالية والأفكار التنويرية المهمة. فما بالك حين يحدث ذلك أيضاً في الفلسفة «أم العلوم» ومفتاح مفاتيح العقل والتفكير والتعبير والتدبير ١٢؟

إن الدراسة الأصلية الجذرية والمحترمة لمئات أو آلاف الصفحات التي أفرزها السير كارل بوبر ضد العقل والعقلانية والعلم وضد الفلسفة والمنطق - باسم العقلانية والعلم وفلسفة العلم، وتحت ستار هائل من الضجيج والتحويل الرنان - إنما تقدم مثلاً واضحاً للمخططات والبرمجيات العالمية المفروضة المذكورة، التي تفسر وتغرق العالم منذ أساطير مصر الفرعونية في العصور القديمة حتى أساطير ماركس وهتلر وموسوليني وخلفائهم الصغار في العصر الأنجلوسركي! ١

* اللاعقل

السالب

(واللاعقل الموجب)

علق أحد كوادر المخابرات «التبشيرية»، الاستعمارية منذ حوالي قرن

من الزمان على عمليات التشكيك اللاعقل التي كان يستخدم فيها المفرضين الدارسين للإستشراف الإسلامي، فقال: إنه ليس المطلوب تحويل المسلمين من الإسلام إلى المسيحية أو غيرها، ولكن المطلوب فقط هو تشكيكهم أو تعويلهم عن عقيدتهم بدون دليل للتوجيه ١١

هذه الملاحظة المهمة، توضح كيف أن العمى أو الظلام يمكن أن يكون هدفاً في حد ذاته! ذلك أن مكافحة ومصارعة وتجهيز الأعمى أو الشخص المطموس المهيض بالظلم، تكون بلا شك أنجح وأسهل كثيراً. وهذا هو بالتحديد هدف الكثير من المحاولات الدمية والتشكيكية والهدامة والإسادية الجوفية منذ العصور القديمة. بل حتى مذاهب السفسة والمغالطة وإهدار العقل والمنطق في عصور الإغريق والرومان ثم في العصور الوسطى، إنها كانت تستهدف الهدم السابى، ثم تركه لكهنة وشبكات الأسرار الوثنية والتعبيد مهام التعامل مع أنقاض العقل وإقامة البدائل اللاعقلية الخادعة.

وفي العصور الوسطى، أوضح الإمام الغزالي هذه الحقيقة في كتابه المضاد للفلسفة وللعقلانية «تهافت الفلاسفة»، فقال وأعاد القول مراراً وتكراراً: «نحن لم نلتزم في هذا الكتاب إلا تكدير مذهبهم... واعتدنا فيه بالهدم... أما إثبات المذهب (البديل) فسوف نصف فيه كتاباً آخر»! وكذلك قال إنه أراد بمحاولة تقليد الفكر العقلاني الفلسفي: «أن نذكر كونه محطوماً يقينياً لا يطرُق إليه الشك... لأن هذا القدر من الاعتراض مشكك فيه» ١١

* هذه هي بالتحديد المهمة التي استخدموا فيها بوبر ضد العقلانية والمنطق وضد الموضوعية العلمية والحقائق العلمية واليقين العلمي.

ويبدأ، أتمل الفارئ فيما يلي أمثلة من التصورات والشعارات التي نشرها وروجها بوير ضد العقلانية والمنطق و ضد فلسفة العلم . لكن تحت اسم العقلانية وفلسفة العلم! ولوحكم الفارئ بنفسه إذا كانت هذه تزدى دور الدفاع والتأييد وتدعيم الفخة في العلم، أم دور الهدم والتشويه المناق والتشكيك!!

لقد أصدر بوير آلاف الصفحات البهيمانية، وقدم فيها صياغات عصرية لنفس المغالطات السفسطائية التي تكررت ضد العقلانية والعلم منذ العصور القديمة حتى كتابات هوم والبرجمانية الأمريكية والنسائية أنباع وصنعية الأنا المفردة فقط Solipsism!! ومن أقوال بوير المعروفة مثلا:-

* « لا توجد حقيقة موضوعية تشكل هدفاً للمعرفة العلمية وللحقيقى للعلمى . ولهذا، فالنظور العلمى ليس تراكما معرفيا، ولكنه تصاقب نظريات أو منظومات معرفية . ولا توجد حتمية للواقع، أى لا توجد تعددات وقوانين موضوعية ضرورية للواقع وتغيراته الوجود، بحيث يسعى العلم إلى اكتشافها وتحتديها منطقيا .

* على أساس القول بانتفاء الحقيقة الموضوعية والحتمية العلمية، يقول بعدم وجود معيار أو أساس مشترك للقياس بين النظريات والمنظومات المتعاقبة فى العلم، ويقول إن أى نظرية أو فكرة عن موضوع معين تكون مقطوعة الصلة وغير قابلة للقياس المشترك أو المقارنة للمنطقية مع النظرية أو الفكرة الأخرى عن الموضوع نفسه!!

* فلماذا ننتقل إذن من نظرية سابقة إلى نظرية جديدة؟؟

الجواب عنده أن العملية كلها عملية إنتقال إلى الأنجح أو الأقل «تافئنا»، فالهدف هو الابتعاد عن احتمالات الخطأ

أو الكذب، وليس الاقتراب من الصواب أو الصدق الذى لا يعترف بوجوده!! لكن يمكن من الناحية العلمية اعتبار ذلك تقدما فى اتجاه الصواب أو الصدق، بالمعنى العكسى المذكورا

و خلاصة ذلك عنده إنه لا يوجد تقدم علمى حقيقى أو تقدم فلسفى حقيقى، وإنها هى حركة برجمانية (أى سعى إلى الانجاز أو الأداء العلمى، «والشبهيلات» العلمية!!) .

* تاريخ العلم، هو فى رأيه مجرد مجموع نظريات قابلة للتغدي أو للتكتيب، وليس مجموع نظريات يمكن تحقيق أو إثبات صوابها وصدقها بحيث تشكل رصيدا متراكما للحقائق الموضوعية! ولهذا، يقول إن التطور العلمى أو الحركة العلمية ليست إلا حركة من أجل «حل المشاكل»، أى أن «حل منظومة فروض أنجح محل فروض سابقة أقل نجاحا»، وذلك وفق صيغة برجمانية/ تشهيلية مجهولة الأسباب والمبررات والمفاتيح (لكنها تزدى الفرض بالطريقة التى تسمى فى الصامية: تشهية أو تشكيلة الأمور!!) . وهى بتعبيره: صيغة «مشكلة - حل مؤقت واستبعاد الخطأ - مشكلة جديدة... الخ»!!

وهذه تشبه فى الحقيقة الصيغة التى يحددنا علم الألف للسلوك المعيشى للكان الحى، وهى: توتر - خفض التوتر - توتر جديد... الخ . لكن السلوك الإنسانى يختلف فى هذا الصدد عن السلوك الحيوانى، فى أنه يربط تلك الصيغة بأهداف وقواعد ومقاييس وقيم ومثل عليا وولجات محددة، بينما «الحيوان» العلمى المزعوم عند بوير يتحرك إلى حل المشاكل وإلى النجاح - بدون اعتراف بوجود حقيقة موضوعية يتحدد بالنسبة لها الصواب أو الصدق، وبدون مقياس أساسى عام أو معيار منطقى عام يحدد

الصواب والخطأ ويميز بين النجاح والفشل، وبدون هدف عام واتجاه تراكمى عام للتطور والتقدم الذى لا يجرى وراء سراب!!

* لكن إذا وافقنا بوير على ذلك، وإذا افترضنا مثله أنه لا توجد حقيقة موضوعية أو حتمية موضوعية (أى لا توجد حقائق شاملة وقوانين ضرورية ثابتة للوجود)، فماذا يكون معيار الحكم على الصواب والخطأ، وماذا يكون المعيار على النجاح والفشل، وماذا يكون معيار أو مقياس التمييز بين الأكثر صوابا والأقل خطأ أو بين الأنجح والأفشل؟؟؟ بل وماذا يكون المعيار المنطقى الموضوعى الذى يحدد حتى معنى «المشكلة» (بحيث لا تؤخذ «المشاكل» بالمعنى الشخصى مثلا أو الاجتماعى أو الحكومى)؟؟؟

* معنى العلم

بين المنطق

والسفسطة

التعريف الصحيح القديم للعلم منذ أيام أرسطو، هو: العلم الحقيقى يكون معرفة العلم، Vere Scire'er causas Scire . وقد أقر فرنسيس بيكون فى كتابه عن المنطق الجديد ذلك التعريف الأرسطى، وأكد أيضا جون ستىوارت ميل الذى ركز على معرفة «الارتباط العلمى أو السببى للمعطيات، Causal Connection ومن ثم اتفق الفلاسفة القدماء والمحدثون المدافعون حقا عن العقل والمنطق والعلم، على أن العلم هو استدلال برهائى يبحث عن العلم أو الترابطات السببية للتواهر، ويسعى إلى استكشاف قوانينها الموضوعية أى الضرورية والثابتة (=الحتمية) . ولهذا، يتقدم العلم من خلال الإنتقال عبر جزئيات الصواب أو الحق: بطريقة تراكمية أقبيا (=المزيد من الصواب

والمزيد من الدقة في المجال نفسه)، ويطريقة صاعدة رأسياً (أي أعلى تجميعاً ومن ثم أوسع وأشمل من حيث مجالات التحديد).

أما معيار أو مقياس أو مرجع للصواب في ذلك التقدّم، فهو: أولاً، الواقع الخارجي أو الحقيقة الموضوعية؛ من حيث المطابقة بين المعرفة العقلية والأصل المادى العام (وهذا ما يسمى مبدأ «المطابقة، Correspondence»). ثم أيضاً وأساساً وقبل كل شيء، من حيث مبدأ الصواب المنطقي أو الاتساق المنطقي الذي تحكم به مبادئ الهوية وعدم التناقض، ووفقاً لهذا المبدأ، نجد أن التقدّم العلمي الذي يصل إلى كشف العلاقة العلية أو الارتباط العلى بين ظواهر وقائمية معينة إنما يترجمها بذلك إلى معادلة تخضع لمبادئ الهوية، ومن ثم تكتسب الضرورة المنطقية الضرورية، وتنسقل من إطار «الاستقراء» إلى «الاستنباط»، فإذا قلت مثلاً إن: $y = ax^2 + bx + c$ (أي أن درتين إيدروجيين ودرية أوكسيديون تشكل جزءاً مام)، فإن هذه الحقيقة المكتشفة استقرأنا تحول إلى معادلة ضرورية تتلزم بمنطق الهوية.

وكل الاقتدرات أو إلترايطات التي لم تترجم بعد. أو لا يمكن أن تترجم - إلى تروابطات علوية/ سببية لتتخذ شكل معادلة هوية بين العال أو المقدمات والمطلوبات أو النتائج، هي الاقتدرات أو التروابطات العرضية أو المشكوك في ثباتها ودوامها. وفي مثل هذه الحالات فقط، تظهر أهمية ما يسميه بـ «الخال السالب»، وما يسميه بورير باسم الإحتمال العكسي أو المخالف؛ حيث تعبر هذه الحالات عن اقتران عرضي (أي غير جوهري ومن ثم غير ثابت/ غير ضروري)، أو تعبر عن اقتران لم تتحدد ولم تتأكد بعد حقيقته.

وبهذا التمييز المنطقي التقليدي القديم، تتبخر وتقلّش اعتراضات المغالطة

والتخيل والسفسطة التي تجمع في سلة واحدة بين البعج والبط والدجاج وبين الوقائع والقوانين الموضوعية الثابتة الضرورية؛ فأنت تستطيع أن تتوقع أي احتمالات عن لون البعج والبط والدجاج والحمر، الخ، لأنه لا توجد تروابطات أو معادلات سببية بين مقدمات معينة وبين أنواع تلك الكائنات. كذلك إذا قلت مثلاً إن هناك احتمال عكسي في معادلة التركيب الكيمائي المذكور للماء من الأيدروجين والأوكسيجين، فإنك تكون قد خرجت عن نطاق العقل والمنطق والعلم وتحولت إلى مخزف عذمي يرفض الحتمية المادية والقوانين الموضوعية ومبادئ الهوية المنطقية.

أوهام التشكيك

للاعلى

في الاستقراء العلمي

المشكلة المغالطية والموهمية التي تجدها عدد السفسطائيين منذ العصور القديمة، ثم عند أعداء العقلانية في العصور الوسطى (بما في ذلك أمثال الأشمري والغزالي وابن خلدون عند العرب)، ثم في العصر الحديث عند مالبرانش وهومر والبرجمانية الحديثة وحلقة فيلينا وغيرهم من فلاسفة السفسطة الجديدة المناقفة ضد العقلانية والعلم، هي قولهم إن الاستقراء يحدد «وقائع جزئية، محدودة، فكيف نستطيع توسيعها لحكم بها على تعديلات، كلية؛ وإنه يحدد وقائع خاصة بالمادى والحاضر، فكيف نستطيع توسيعها لتشمل تعديلات المستقبل أيضاً! الخ، الخ!!

وقد كان هؤلاء المغالطون منذ العصور القديمة حتى العصر الحديث، يعبرون عن ذلك بقولهم: ما الذي يضمن لنا أن تشرق الشمس غداً أو بعد غد؟!! وما الذي يضمن لنا شمول وإطراد وقائع

أي قانن علمي ثبتت ضرورته جزئياً؟!! وهذا ما عبر عنه بورير بكلامه المعكر عن احتمال ظهور بجمة سوداء في أي مكان أخضر أو في أي يوم في المستقبل!!

ويمثل التخيل المغالطي هذا، في أنهم يريدون تحويل الاستقراء العلمي الموضوعي لوقائع الوجود إلى نوع آخر من الاستقراء لا يمكن استخدامه كمنهج لتحديد وقائع الوجود الشامل (أي في المادى والحاضر والمستقبل!!)، لأنه استقراء إحصائي يسمى «الاستقراء التام أو التعدادي، anumerative». أما الاستقراء العلمي الموضوعي للواقع، فيقوم على مبادئ أصلية وجذرية سبق منطقياً، هي مبادئ العقلانية؛ فيما يسمى «مبحث الوجود» (الأنطولوجيا)، ومبحث المعرفة، (الأستمولوجيا). وهذه المبادئ العقلانية، لها استدلالاتها البرهانية الفلسفية والمنطقية الأخرى، التي تثبت أصلاً وأساساً بتحصيل الحاصل المنطقي إنه حتى التشكيك في الحتمية إنما يثبت وجود الحتمية (بطريقة مبدأ ديكارت أنا أشك فأنا موجود - حيث أن ثبات تعديلات الشك اللغوي المكرب أو المنطوق عن الحتمية إنما يعبر هو نفسه بتحصيل الحاصل عن وجود الحتمية الموضوعية). وهذا يعنى في حد ذاته ثبات مكونات وعلاقات وقوانين الوجود وقابليتها للتحديد والمعرفة. ومن هنا يكون هدف الاستقراء القائم على العقلانية العلمية، هو تصديق واستكشاف الوقائع والقوانين الموضوعية للوجود، وليس إصدار أحكام تعديلية بخصوصها. يكون المطلوب إثبات صدقها أو صوابها التام الكلى عديداً!!

فاستقراء معادلة التكوين السببي للماء مثلاً، يكون نوعاً من التحديد والاكتشاف لإحدى الحقائق والقوانين، الثابتة للطبيعة، وليس نوعاً من التعداد

الاحصائي! والضمان المطلوب علمياً في هذه الحالة، ليس ضماناً لثبات حقائق وقوانين الطبيعة - فهذا ما تستلزمه منطقياً وما تكفيه مبادئ العقلانية العلمية أصلاً وليندأء. وإنما هو ضمان منهجي لدقة عملية الاكتشاف، نفسها، أي إنه ضمان منهجي لصواب وعدم خطأ الباحث أو المستكشف وليس ضماناً لصواب وعدم خطأ الطبيعة وفباتها (= حتميتها)، أو ضمان لعدم مخالفة الطبيعة لنفسها وعدم خروجها على قوانينها، الخ الخ!!

وإذا تأملنا في كتابات ودراسات فرنسيين يكون وجون ستيورات ميل وغيرهما من منجم الاستقراء العلمي وضمانات وشروط التحديد والاكتشاف في الاستقراء، نجد أنها كانت كلها ضمانات وشروطاً تتعلق بالباحث أو المكتشف أو العالم التجريبي وإجراءاته وعملياته البشرية، ولا تتعلق بطبعاً (ولا يمكن أن تتعلق) باحتمالات أو نزوات مزعومة للطبيعة أو مخالفات وهمية تنسب إلى الطبيعة نفسها!! فالذي يريد أن يتحدث إذن عما يسمى « مشكلة الاستقراء»، يجب أن يتحدث عن مشكلة أو مشاكل البحث والاكتشاف وليس عن مشاكل وهمية ينسبها إلى الواقع الموضوعي أو إلى الطبيعة!!

لما ألوان التجمع والبط والنجاح عند بور، فهذه مسائل عرضية لا تدبر عن تعددات أو ترابطات سببية أو علاقات وقوانين ضرورية، وإنما تعبر عن توصيفات عرضية تحتاج إلى نوع آخر من الاستقراء، هو الاستقراء الاحصائي أو التعدادي - تماماً مثل إحصاء أو تعداد عدد ذوى البشرة البيضاء وذوى البشرة السمراء وذوى البشرة السوداء في بلد معين. وفي كل هذه الأمثلة، لا توجد للاستقراء مشكلة أو مشاكل خاصة بالطبيعة أو بالواقع المادي وظواهره

وقوانينه، ولكن توجد مشكلة أو مشاكل خاصة بالمستقراء البشرى الواقع!!

الأصول

اللاهوتية

مشكلة البجعة السوداء

الاحتمالات العكسية أو الممكّنات العكسية والمصادفات والأحداث المخالفة للتوقعات، هي أمور معروفة ومفكّرة وواسعة الانتشار في مختلف المجالات والواقع والحيوانات والنباتات، الخ. لكن العقاليين والسفسطائيين هم فقط الذين يفتولونها من عالم الجزئيات والافتراضات العرضية إلى عالم الكليات الموضوعية والقوانين والترابطات الطمعية، وبهذه الطريقة، لا تصعب حكاية البجعة السوداء أو البطة الحمراء مجرد مسألة جزئية عرضية، لكنها تتحول إلى غلطة سفسطائية يرمزون بها إلى احتمالات أو ممكّنات عكسية لا منطقية في مجال حقائق العلم وقوانين الوجود - إلى درجة القول باحتمال عدم شروق الشمس غداً، واحتمال انقلاب أى قانون علمي إلى عكسه!!

كيف ساع لهم أن يرددوا مثل ذلك المنطالطات حتى عن حقائق موضوعية مباشرة ثابتة وراسخة منذ بدأ الإنسان يدرك ما حوله!!!؟

السبب هو أن هذه التصورات ترجع في الحقيقة إلى دعاوى لاهوتية ودينية تقليدية كانت تكرر منذ العصور القديمة والوسطى. وكالمعاد، يمكن أن نجد الكثير من صياغاتها القديمة محددة بوضوح في كتاب «تهافت الفلاسفة»!

ذلك أن اللاهوتيين القدماء - بسبب استغراقهم في الدفاع عن وجود وشمول القدرات الغيبية التي تحكم الطبيعة، وأيضاً بسبب تخلف أو لعدم اكتشافات

العلوم الطبيعية إذ ذاك - لم يكونوا يعرفون العلل والأسباب والترابطات الحتمية الشاملة للظواهر والقوانين الطبيعية، ومن ثم كانوا يتصورون أنها تحدثت جزائية تصفية/ تحكمية منفصلة بعضها عن بعض، وإن كلا منها كان يمكن أن يكون عكس ذلك لولا الأمر الإلهي أو الاختيار الإلهي. فالتشكك كان يمكن أن تشرق من الشرق وكان يمكن أن تشرق من الغرب، والأجسام كان يمكن أن تسقط من أعلى إلى أسفل وكان يمكن أن تسقط من أسفل إلى أعلى، الخ الخ!! وهذا التصور الذي كان يتوهم التشكك الشكلي المجرد بين احتمالات أو ممكّنات غير متماثلة بحكم الحتمية الواقعية الشاملة والذي كان يتوهم التساوي الشكلي المجرد بين احتمالات أو ممكّنات غير متساوية بحكم الحتمية العادية الشاملة كان يسمى عندهم «الامكان الصرف، وبالتعبير الحديث: «الجواز المطلق، CON- TINGENCE ABSOLUE». وكانوا

يقولون مثلاً، إنك لو صنعت قندين من الماء متماثلين تماماً على يمين وعلى يسار شخص عطشان، أو ثمرتين متماثلتين تماماً على يمين وعلى يسار شخص جائع، فلا يمكن أن يتجه إلى أحدهما إلا بالاختيار التحكيمي!! وكان هذا عندهم دليلاً على ضرورة الإرادة الإلهية والضمان الإلهي لإخراج الطبيعة من مأزق المتماثل المطلق أو التساوي المطلق بين الممكّنات العكسية!!

وقد نقل المفكرون الفرنسيون هذا الموضوع (الذي نجده مكرراً في كتاب «التهافت»، واستعمله الفيلسوف بوريدان BURIDAN في القرن الرابع عشر في مثال آخر يسمى «حصار بوريدان»، عن حصار يمكن أن يموت جوعاً وعطشاً إذا عجز عن الاختيار بين الاتجاه ناحية اللبن ويمينا أو الاتجاه ناحية الماء ويساراً!!) وبين ذلك، ظهرت عدد ديكرات أيضاً في

القرن السابع عشر، فكرة «الضممان الإلهي»، لتفسير سبب وضمان استمرار الانظام والجمعية في الوجود.

لكن بعد نيوطن وتقدم علوم الطبيعة والفلك وانتشار العقلانية المادية ومبادئ الميكانيكا والجمعية الشاملة، اختفت طبعاً التصورات الوهمية المذكورة عن «الإمكان الصرف»، أو التماثل المطلق والتساوى المطلق بين الاحتمالات أو الممكنات المتضادة، ومن ثم اختفت من علوم الطبيعة أيضاً فكرة «الضممان» الحكمي المذكور. ومع ذلك، نجد أن التشكيكيين والمفسطانيين المحدثين

المعاديين للعقلانية الطبيعية والجمعية المادية، مستمرون حتى اليوم بالقصور الذاتي في تكرار السؤال المغالط القديم الذي اخترعته عصور الجهالة: ما الذي يضمن استمرار الجمعية الطبيعية؟ ما الذي يضمن شروق الشمس غداً؟ والجواب بلغة بوير: إذا لم تضمن لي أن يكون كل البسجوع أبيض وكل للدجاج أحمر فلا ضمان لأي شيء!!

ويدهي أن أحداً من العلماء والفلاسفة، لم يعد يستطيع في العصر الحاضر أن يدس في الطوم إجابة لاهوتية عن ذلك السؤال، لأن هذا يخرج عن إطار العلم الطبيعي، لكن بعضهم يكتفون

.. بإثارة السؤال، ويدركون للمشتغلين باللاهوت وللرواسب اللاهوتية مهمة الإجابة!! وهكذا فعل السير كارل بوير بإثارة مشاكل البجع بدلاً من مشاكل الطبيعة!

أما وقد تصدى الرجل للجمع بين مراهب الكتابة عن ألوان البجع والبط ومراهب التشكيك المنافق والهدم المعمه لمبادئ الفلسفة العقلانية ومنطق العلم، فقد كان يستحق لقب لورد! وإنما نعرض فقط على «إمكان» صلاحيته بدولاً جديداً للألماني اليهودي الأيوبيين أيضاً الذي صنعه لندن في القرن الماضي: كارل ماركس! ■



كينزا بورى أوى: غضب مفاجئ يطفو على قدرى

حوار :

سانروكو يوشيدا.

ترجمة :

صالح قاسم.

ق أجريت هذه المقابلة فى منزل كينزا بورى أوى فى صباح يوم من أيام حزيران عام ١٩٨٦ فى طوكيو قبل أن يفوز هذا العام بجائزة نوبل بلمانى سوات. وقد أجريت المقابلة بدعم من جامعة ميامى، وجمعية مجلس شمال شرق آسيا للدراسات الآسيوية، وترجم نص المقابلة من اليابانية إلى الإنجليزية وحرر بموافقة أوى نفسه.

• يوشيدا: بالأمس قابلت (يوتا رو كو ناكما)، وقال إن الجمعية اليابانية خلقت حديثاً مزاجاً خاصاً جعل من الصعب مناقشة المسائل المناوئة للسلاح النووى، وإنه إذا كان هناك أحد ضد السلاح النووى فهو صيبيانى أو غير ناضج.. موضوعك الرئيسى فى رواية (طوفان يغطى روحى ١٩٧٣)، ورواية (السطريضة ١٩٧٦)، وأعمالك الأخرى، هو الإبادة البشرية بوساطة السلاح النووى؛ بصفتك مؤلفاً لهذه الروايات، هل تقول إن ذلك كان بسبب المناخ الاجتماعى؟

• أوى: قبل ٢٣ سنة، نشرت كتاباً بعنوان: مخترعات هيروشيما عام ١٩٦٥ (الطبعة الإنجليزية ١٩٨١)، هذا يعنى أنه قد مضى ربع قرن تقريباً قبل أن أفكر بهيروشيما، وخلال تلك الفترة شاركت فى نشاطات مجموعة تدعى اتحاد المنظمات اليابانية للمتضررين من القنبلة الذرية، والقنبلة الهيدروجينية وقرأت وكثبت خلال ذلك بدعم من حركات مثل: حركة نزع السلاح النووى، وحركة إغاثة الضحايا، كذلك نظمت لجاناً، ومجالس لهذه الحركات، ربما كانت مناقشة هذه القضايا صعبة قبل ٢٤ سنة، أما الآن فلا أعتقد ذلك، أوه، حسناً، ليست صعبة، ولكنى لم أكن مدعوماً من غالبية المفكرين. كثير من الضحايا تحدثوا، وكتبوا عن معاناتهم، على أية حال: للباحثون اليابانيون سواء أكانوا

باحثين فى الأدب الإنجليزي، أو علماء اجتماع، أو فيزياء، أو كتاباً مشهورين نادراً ما التفتوا بجذبة لهذه الأشياء، باستثناء باحثين مثل: (كازاوى واتانابى) و(ماساوا ماريوام)، والبرفسور (شيكي كاتوا)، وما زال الوضع على ما هو عليه.

قبل أربع، أو خمس سنوات، عندما وضعت السوارىخ الأمريكية النووية المتوسطة المدى أوروبا فى وضع محرج، انتشرت الحركة المناوئة للسلاح النووى من أوروبا إلى أمريكا، وعندما يكون لملل هذه الحركات فى أوروبا وأمريكا نشاطها فإن المفكرين اليابانيين من الطبيعى أن يتأثروا بها، ولذلك كان لدينا مجال واسع لملل هذه الحركات الممتدة للنووى. أما الآن فإن القليل منها استمر. أنا لم أتأثر بهذه الحركات صعباً، أو هبوطاً. أنا أقبل ما يجب أن أفعله فى كتابة رواياتى ومقالاتى النقدية.

إذا كان النقد اليابانى يصفها بأنها تنظر نظرة صيبانية وساذجة تجاه الأسلحة النووية فدعنى أخبرك بما يلى: العالم السياسى الأمريكى (جورج كنان)، والذى أثق بحكمه يقول فى كتابه (الخداع النووى): "إن الشخصيات السياسية وخبراء الأسلحة النووية الذين يحقرون الحركات المناوئة للسلاح النووى على أنها شعارات ساذجة وصيبانية هم على أية حال شخصيات ساذجة وصيبانية ويجعلون وجود العالم فى خطر. هذا ما يقوله (كنان)، ولذلك أعتقد بصحة ذلك فى اليابان، ولذلك يجب عدم التزام الصمت عندما توصف بالصيبانى أو الساذج، وحتى أكون صريحاً، ويجب أن أعترف: بأنه لربما كان هناك بعض الصيبانية فى الحركات اليابانية المناوئة للنووى، لكن لا يمكنك الحكم على مثالية أحد من خلال عمل واحد له فقط، وإذا فعلت ذلك ووصفته بالصيبانى فهذا خطأك.



كhaled بركات

والتي ظلت موجودة لمدة طويلة في هذه الصعوبات لتعامل مع فكرة ما وراء الدورية كشيء محجّر في التقاليد الإنسانية العالمية، وهناك من كتب نصاً تقليدياً يختبر مشكلة ما وراء الدورية كما فعل (بيرنارد مالا مامود) في رواية (نعمة الله ١٩٨٢).

في الفترة التي سبقت بداية كتابتي، لم يكن في التقاليد اليابانية أن تكذب بطريقة مشابهة للطريقة التي يفكر بها المؤرخ، أو الفيلسوف. بعد نهاية الحرب عام ١٩٤٥ عشر سنوات تقريباً. كتب الرائيون اليابانيون تحت تأثير كتاب مثل ديستوفسكي، هيجل، هيدجر، سارتر، فكتبوا بطريقة المؤرخين أو الفلاسفة، وأحياناً كمثلين اجتماعيين. كان هذا توجهاً جديداً. وأنا تأثرت بهؤلاء الكتاب، لقد أحتجت لأن أفكر باليابان، بالمالم، بالجلس البشري وعندما بدأت أكتب، كذبت لأطوع التعبير الروائي لأتكرى.

كنت أقرأ - أيضاً - للفلاسفة الفرنسيين مثل سارتر، وكامو، ولذلك تأثرت رواياتي بهما أيضاً على ما أعتقد. كان لدى بعض الكراهية لبعض الناس مثل (يوسوناري كاواهاتا)، أو (جون إيشيورا نيتراكي) وبشكل عام شعرت ببعض الكراهية أيضاً لبعض جمعيات المؤلفين اليابانيين، والسبب أنهم لم يفكروا بشكل منطقي، كانت أفكارهم شبه غامضة، أو معنى آخر كانت في غاية السطحية. هذا ما كنت أعتقد عنهم عندما كنت شاباً، أما الآن فإنه من غير الضروري أن أفكر بنسب الطريقة.

نقول الناقدة والشاعرة (كاتلين دين) عن الشاعر (وليام بليك): «أفكار بليك ملأى بالفهم ولكنّها ليست غامضة»، وأنا أقول: «إن أفكار تاناكازكي، وكاواهاتا. وآخرين ليست غامضة ولكنها غير مفهومة». هذا ما كنت أعتقد وأنا شاب.

• يوشيدا: سيد أوى، هناك عديد من الموضوعات التي لم يتناولها الأدب الياباني من قبل، وأنت عندما بدأت كتابة الرواية صعب بعض القراء اليابانيين بسبب أسلوبك المميز: موضوعات جديدة، اتجاهات جديدة.. قرأت أعمالك كلها القديمة، وحتى آخر عمل حديث، ووجدت أن أسلوبك يتغير باستمرار، فمثلاً في إحدى قصصك القصيرة المبكرة (الحمامة ١٩٥٨) وردت عبارة: «غضب مفاجئ يطفو على صدرى». هل أنت الذي ابتكرت هذا الأسلوب لأن الأساليب اليابانية التقليدية لم تستطع معالجة نوع الموضوعات التي ترغب بتناولها في قصصك؟

• أوى: بداية، موضوع الإبادة البشرية الثورية ليس جديداً، الهبوط على القمر بمساروخ هو الجديد، هناك. بالطبع - (إدموند روستاند) الذي كتب رواية (رحلة إلى القمر)، (رويلز) كتب أيضاً عن القمر، ولكن عندما هبط رجل حقيقي على القمر كان هذا هو الجديد، وإذا استخدمت ذلك في الأدب فإن هذا الموضوع سوف يكون جديداً.

على أية حال، موضوع الإبادة البشرية الثورية جديد نسبياً، إن اكتشاف الانشطار النووي خلق إمكانية صنع القنبلة النووية التي تقتل عديداً من البشر، والأسلحة النووية تزيد في حدة التوتر الدولي. هذا تحول جديد في الأحداث؟ وهذا صحيح. ولكن، طالما أن فكرة الإبادة البشرية واردة فالموضوع ليس جديداً، ولكنه جزء من هارمونية لتقاليد الأدبية (إذا سمحت لي باستخدام كلمة تقاليد كما استخدمتها أنت). ما أعطيه من وراء ذلك: هو فكرة الرؤيا في التقاليد المسيحية مثلاً، أو الغيبية في التقاليد الهندية، أو حتى في تقاليدنا البوذية،

على أية حال، كشيرة، حاولت أن أكتب بدقة قدر المستطاع، وكما قال: لم أستخدم الحذف، حاولت ألا أحذف أي ضمير. وكما تعلم، فاللغة اليابانية تكون فعالة عندما يكون هناك «حذف». أنا قررت عدم استخدام ذلك، فجاء أسلوبى مشابهاً لأسلوب المترجم. وبالمقابلة، معظم الترجمات ليس لها أسلوب. فرواية (نورثروب فراي) مثلاً ترجمت إلى اللغة اليابانية، ولكن للترجمة لم تكن تشبه فراي أو حتى أسلوب المترجم، ومثل هذه الترجمة يجب شطبها وإعادة ترجمتها بأسلوب جديد، وأنا أعتقد أن مثل هذه الترجمات لا تزال تحت الترجمة، ولو أنها قد تكون مفيدة. إن النص الذي تكسارح فيه لغتان هو نص جيوى ومثير، ولذلك كان لدى الية بتدمير اللغة اليابانية عن طريق استخدام تراكيب لا تناسب اليابانيين. كنت طموحاً، وفعلت كذبت روايات بنية التدمير وصلت حدّ اللطرف. • يوشيدا: لكى تزيل الغموض

• أوى : نعم، كى لزيل للغموض، حتى إننى فى كل مرة كنت أعدد كلمات بعينها استخدمتها فى أعمالى، ولكن هذا كان ضمن أعمالى المبكرة، فى السنوات العشر الماضية أو أكثر، حاولت أن أبكر أسلوباً يابانياً يحتذى به بعدى معتمد على مساهماتى التكميلية المبكرة.

• يوشيدا : وبخاصة، فى أعمالك الأخيرة، حيث كان أسلوبك يتوافق توافقاً تاماً مع إيقاع الكلام اليابانى، أليس كذلك؟

• أوى : هذا لأننى اعتدت نظم أشعار (الواكا) اليابانية.

• يوشيدا : أوه، هذا يوضح الأمر.....

• أوى : أفى كان شاعر (واكا)، أنا نفسى نظمت شعر أكثر من النقد فى الأدب الكلاسيكى اليابانى، وأنا شاعر جيد فى (الواكا) أو (الهايكو)، وقد نظمت بعض الأشعار وصمدى ١٥ أو ١٦ سنة وحتى العشرين تقريباً، ومازلت أحترم الشعراء المحدثين أكثر من أى شخص آخر. قرأت كثيراً فى الشعر اليابانى، والشعر الأمريكى (أودن) مثلاً، وشعراء آخرين مثل: ت. س. إليوت، بيتس، ويلك شاعر مهم جداً بالنسبة لى، وكما نلاحظ، أنا قارئ نهم للشعر، وأتمت كثيراً بإيقاع اللغة اليابانية. كتبت رواية (العب عصية) عام ١٩٧٩. عندما كان عمرى ٤٢ سنة تقريباً، وهذه رواية أعبدها شاملة لمجملى خبراتى الروائية، وبعد هذه الرواية، وبمذ عشر سنوات تقريباً، وأنا أمارل ابتكار أسلوب جديد أكثر راحة للقارئ اليابانى، ولا يعنى هذا أننى عدت للأسلوب اليابانى التقليدى، لكننى ألتس أسلوباً أكثر تفكلاً.

• يوشيدا : لقد كان للكتاب شويو تسويوشى (١٨٥٩ - ١٩٣٥) دور مهم فى خلق أسلوب جديد للأفكار الجديدة.....

• أوى : نعم، ولكن طموحات كتاب الرسائل بالنسبة لأساليبهم كانت دائماً غامضة. خذ مثلاً أسلوب (شويو)، فقدرته على إظهار المعنى والتعبير عن الأفكار لم تكن عظيمة مثل أسلوب (إنجو سانيتى) (١٨٣٩ - ١٩٠٠). فشويو كان حكواتياً ومسلماً، وكان معاصراً، وقدكذ. وليل ذلك أن (شويو فتوياتى) تميز شويو عندما حاول أن يطور أسلوباً جديداً لروايته (الفيوم للمنسوبة ١٨٨٩) لم يدرس أسلوب مطعمه شويو، ولكنه درس أسلوب أوجو. إن أفكار الكاتب حول أسلوبه، وكما هو واضح فى حالة شويو لم تقبل شريعياً إلا لنصف الوقت. لا يهم ماذا ستكون النتيجة، على أية حال: على الكاتب أن ياضلوا من أجل أفكار جديدة، وأساليب جديدة، وبخاصة فى بداية أعمارهم؛ مثل شويو وفوتابانى فى مرحلة التحول للتاريخى اليابانى بعد حصار (ميجى) عام ١٨٦٨، ومثلنى أنا أيضاً، فقد حاولت ابتكار أسلوب جديد تحت تأثير استسلام اليابان فى الحرب العالمية الثانية.

• يوشيدا : استخدامك للخط القوطى، أو الأحرف السوداء ظهرت أولاً فى رواية (عصرنا) عام ١٩٥٩، ومؤخراً فى رواية (يوم بكلفك دمعى بنفسه) عام ١٩٦٩، (الطبعة الإنجليزية عام ١٩٧٧)، وكذلك رواية: (طوفان يقطى روحى)، ورواية: (الطريدة، ورواية: الألعاب العصرية، حيث كان استخدامك لهذه التقنية كشوكر... فى رواياتك الحديثة. على أية حال - لم تستخدم الخط القوطى إلا فى حوار الشخصية المدعوة (ايور)؛ ما غرضك من ذلك؟ عندما قرأت، أو شاهدت ذلك فى البداية تعجبت، ولقد لعل فى ذلك معنى تصويرياً وبخاصة

فى هذه الصفحة المكتوبة بالخط القوطى بالذات.

• أوى : حسناً، إن أى كاتب فى أى حقبة تاريخية، أو أى بلد محلى بلوغ الكتابة، وكمثال: لورنس ستيرن الذى كتب رواية (رحلة عاطفية) استخدم الفواصل بكثرة فى هذه الرواية، وفى اليابان، وفى فترة (ميجى) عندما ظهرت الأنماط الطباعية حاول الكتاب استخدام مختلف التقنيات. فالناقد (شر جيوئاكما ياما - ١٨٧١ - ١٩٠٢ - مثلاً استخدم الدوائر الصغيرة، والدوائر المزدوجة، كذلك وضع نقاطاً، وخطوطاً حول الجملة لإبرازها.

الناقد الروسى ميخائيل باخدين أيضاً استخدم الفراغات بين الحروف للتأكيد عليها، هذا الشيء هو نوع من الفروج على المؤلف فى الطباعة، وأنا مهم جداً بهذا الدر من الابتكار، من الممكن أيضاً أن تستخدم «أبناً»، مختلفة من الأشكال ومما تغطى الصفحة انطباعاً أكبر، واللغة اليابانية تشتمل على ثلاثة نماذج: الكاتا كانا، والهيراغانا (نوعان فى الأبجدية المقطعة)، والكاتجى (الطريقة الصينية)، والتي عادة ندمجها معاً.

• يوشيدا : فى رواية الطريدة، هل كانت بعض الأجزاء بأبجدية الكاتا كانا؟

• أوى : نعم،... ثمة شيء مثير يدعى روبيى (Rubi)، عادة أكتب المقاطع الصعبة القراءة بالنسبة للشخصيات بخط صغير جانب الشخصية، وهذا مفتاح اللفظ، وكمثال: إننا كتبت الكاتجى كخروج على المؤلف، وأتبعها بما يقابلها بالروسية أو الفرنسية بصيغة اللفظ اليابانى مثل (روبيى)، فإنك سوف ترى فى المكان الواحد نفسه: الكلمة اليابانية والكلمة الأجنبية فى الصيغة اليابانية الأصلية، ويمكن أن تفعل الشيء نفسه مستخدماً الأقواس، أنت تعرف أن لدينا

عديداً من الكلمات المستوردة في اللغة اليابانية، ومن المهم جداً - أحياناً - الإشارة إلى المصدر. فشكل لطبيعة نظام الكتابة، والكتابة اليابانية مفتوحة جداً. ولأننا ننسى حريص على الاستفادة من هذا العامل.

• يوشيدا: هل هناك كتاب آخرون يغلون هذا في اليابان؟

- أوى: في رواية (دخول العصر الجليدي الرابع)، المنشورة باللغة اليابانية عام ١٩٥٩، وبالإنجليزية عام ١٩٧٠ للكاتب كويو آبي المولود عام ١٩٢٤، ملا كويو آبي كثيراً من الصفحات مستخدماً فقط لغة الكاتاكانا، وقد حلّ مترجم هذه الرواية المشكلة باستخدام الأحرف الكبيرة. أنا أقول: إنه إذا كان لابد لأعماله أن تترجم فإنه يجب أن يتوفر في اللغة المترجم لها النوع نفسه من الكتابة (الأبناط).

• يوشيدا: ماذا بالنسبة للخطوط، أو الخطوط المائلة؟

- أوى: نعم، أنا أحب الخطوط المائلة، الكتابة ذات الخط الغامق في أعماله يمكن اعتبارها خطاً مائلاً باللغة الإنجليزية.

• يوشيدا: رواية الطريدة مميزة في هذا الأسلوب وفريدة، وهي تختلف عن الأعمال الأخرى، لاشك أنك ابتكرت هذا الأسلوب لتعبر عن جو السفرية والهزل، فالحبكة الرئيسية في هذا العمل هي تبادل الأدوار بين الابن والاب. كيف خطرت لك مثل هذه الفكرة الرائعة. هل هناك عمل محدد استلقت منه؟

- أوى: لا يوجد مصدر محدد، أنا أعيش مع ابني المرقق، بالطبع - أحياناً - أدوارنا تتراجع في أحاديثنا، مزاحاتنا. تبادل الأدوار متوفر في الأجساد الأدبية، وهو موجود في المسرح الأوروبي الواقعي كشكل من أشكال المسرح؛ مثل المسرحيات التي يلعب فيها المهرج دوراً

رئيسياً، ومثال على ذلك: مسرحية (فردريك) للكاتب البولوني «يولود كومبرويكر»، التي يتحول فيها المرافق إلى طفل. هذه الرواية تشبه روايتي، ولكننا لم تكن المصدر، حصلت على الفكرة من حياتي الخاصة مع ابني، ولأننا بالطبع - أحب هذا النوع من المسرحيات.

أحب أيضاً الهزل والسفريّة، ولذلك أشاهد أفلام الهزل الأمريكية، ومن الكتاب المعاصرين أحب «ناتانيل ويست» الذي كتب رواية (يوم لاكويست)، وهي رواية مفصلة لدى، ومن الروايات التي أحبها أيضاً؛ رواية (الطيرين البارد)، وهي أشبه ما تكون بالرواية السهيجة، ولكنها ساحرة، واهتمامي بهذه الروايات جعلني أكتب رواية الطريدة، إن الموضوع الأكثر أهمية في الطريدة هو أسلوبها الروائي الذي يؤديه رجل معتمده، فالأسلوب في الرواية الحديثة مهم جداً.

• يوشيدا: تلخص تعدد وجهات النظر التي يرويها الكاتب، ويكتبها شخص آخر؟

- أوى: نعم، هذا صحيح، بهذه تجربة كبيرة بالنسبة لي.

• يوشيدا: أنت تستخدم هذه التقنيات في روايات عديدة، أعجبها هي.....

- أوى: رواية يوم يكلفك دمي بنفسه.

• يوشيدا: وفي رواية (محاولة قطف البراعم وقيل الحمالان) المنشورة عام ١٩٨٠، فهذه الرواية ممتعة جداً، وينتهي القصصية معقدة جداً.

- أوى: هذه الرواية تجاهلها النقاد تماماً.

• يوشيدا: هل فعلوا ذلك حقاً؟

- أوى: نعم، بكل تأكيد.

• يوشيدا: أوه، كتبت عنها لمجلة أمريكية.

- أوى: إذن، فهذه ستكون المقالة النقدية الوحيدة في العالم (يضحك).

• يوشيدا: على أية حال، الغرض من تعدد وجهات النظر هو إبراز الواقعية بكل غموضها، وتناقضاتها؟

- أوى: نعم، أنت على حق.

• يوشيدا: في رواية (العاب عصرية)، هناك عديد من وجهات النظر التي تسمح للمؤلف تقديم خيالات مختلفة للواقعية الواحدة، والتي تتراكم فوق بعضها، المسلسلات لنفسها التي تشاهد مرات عديدة بشخصيات مختلفة، وفي كل مرة تغير طفيل يخلق خيالاً محبباً، تماماً مثل الصورة غير الواضحة، وأعتقد بأن مثل هذا الفيصال غير الواضح هو عالمي، ولعله مهم أيضاً، هل لك أن تعلق على هذه النقطة؟

- أوى: كتبت في عام ١٩٧٨ كتاباً بعنوان (أساليب الرواية)، شرحت فيه مفهوم الغموض والذي كان مهماً بالنسبة لي. شرحت هذا المفهوم تماماً كما شرحت الناقدة «كاثلين روين» أعمال «بليك»، لقد أرادت تقديم الغموض في رواية (العاب عصرية)؛ يمكنك القول: الحقيقة الواحدة تختزن عدة معانٍ. ومذ أن تضمنت الفولكلور المحلي، والأساطير المحلية عنصر الغموض، وأنا أحاول إحياء هذه المسألة في الأساطير المحلية. ولقد مضى حتى الآن عشر سنوات على تاريخ نشر الكتاب. أنهيت حديثاً رواية أخرى حول الموضوع نفسه، عنوانها بسيط (م/ت): الأحرف الأولى من الكلمات: الأم الرئيسية، الحمال، هذه الرواية هي (العاب عصرية) أخرى تروى بأسلوب قصصي مباشر من بطل يتذكر الماضي.

إن نقاد هذه الأيام يتحدثون عن تدخل النصوص، والتي تحل دراسة العلاقة بين نصين أو أكثر. في روايتي

الحديثة (م/ت) التي تعمدت في أسلوبها أن تقرأ بتدخلها النصي، وتدخل النص في رواية (ألعاب عصرية)، إذا قرأت الروايتين، فإنك سوف تفهمهما جيداً أفضل مما لو قرأت كل رواية على حدة.

• يوشيدا: إذن العلاقة هي نفسها ما بين رواية (قطف البراعم وقتل الحملان) ١٩٥٨، ورواية (محاولة قطف البراعم وقتل الحملان)، أليس كذلك؟

• أوى: نعم، باستثناء طريقة السرد هنا.

• يوشيدا: قبل كتاب (مذكرات هيروشيما)، ورواية (مسألة شخصية)، ١٩٦٤، والطبعة الإنجليزية عام ١٩٦٨، أجد كثيراً من أعمالك يتوفر فيها الحافز على الهرب الذي يذكرني بقصة سفينة نوح في التوراة. هل كنت تضع ذلك في ذاكرتك وأنت تكتب مثلاً: رواية (بكاء) عام ١٩٦٣، أو رواية (طوفان يغمر روي)؟

• أوى: لا، حتى إنني لم أقرأ التوراة كثيراً، لم أفكر بسفينة نوح كثيراً، لقد قرأت التوراة من خلال أعمال وانام بليك، أو دانتي، ولا أعتقد أنهما كانا مهتمين بقصة نوح.

• يوشيدا: ولكن رواية (طوفان يغمر روي) لها علاقة بقصة يونس، أليس كذلك؟

• أوى: نعم، فأنا أعتقد أن يونس شخص مهم، لأنه مثير ومتمرد.

• يوشيدا: لأنه وقع في مأزق، ووضع حضور مجازي لأشخاص محبوسين، كغلاف رجل للخروج من القيد أسود مهيمنة ومتكررة في أعمالك.

• أوى: لقد بهرنى الفلاسفة الوجوديون، وطبعاً أن أكون مؤثراً وجدياً. اهتمامي الرئيسي كان فحص وجود الإنسان...

حديثاً، على أية حال، اهتمت بالفلسفة الوجودية السابقة. يمكن القول: بأن مسألة موضوعي لم تعد تتعلق مباشرة بأية فلسفة وجودية. ولكن بالعناصر المرتبطة بالحياة، مثل كيف تعيش مع طفل مموثق، أو كيف تفكر بالعصر النووي، فهذه الأمور هي أكثر أهمية لي الآن، وأنا أختار موضوعي هذه الأيام من الحياة الواقعية، ابتعدت وجدياً، ولا أزال أصلياً، ولكن بدرجة أقل.

• يوشيدا: صورة أفريقيا متكررة في أعمالك، وبذقة، فالأبطال في روايات: مسألة شخصية، مقامرات الحياة اليومية (١٩٦٤)، الصرخة الصامتة (١٩٦٧) كلهم يحاولون الذهاب إلى أفريقيا.

١ - أوى: وفي رواية (عصرنا) ١٩٥٩، أيضاً.

• يوشيدا: في كل هذه الروايات كانت صورة أفريقيا غامضة: أحياناً تعبر عن الحرية، وفي أحيان أخرى تعبر عن الخطر أو حتى الموت، سيد أوى، هل زرت أفريقيا؟

• أوى: من القريب جداً القول إنني لم أزرها. إن موضوع أفريقيا روماني جداً، ومنذ أن أحببت كوندرا، فإن أفريقيا بالنسبة لي صورة كوندراية: كثير من الصعوبات، وتعدد المعاناة، ولا تزال رومانية، هذه أفريقيا بالنسبة لي.

وشيء آخر، هو أنني ومنذ كنت طالباً وحتى هذه الساعة مازلت / مهتماً كثيراً بحركات الاستقلال في العالم الثالث. أفريقيا بالنسبة لي مأوى روماني رائع، وليست مكاناً له أهمية وجودية، أنظر إلى أفريقيا كما ينظر كتاب الغرب إلى الحضر والنول الآسيوية الأخرى.

• يوشيدا: لقد تعاملت بهدية مع موضوع الجنس، وفي مختلف رواياتك، في إحدى مقالاتك قسمت

الإنسانية إلى مجموعتين: كائنات بشرية جنسية، وكائنات بشرية سياسية، الكائنات البشرية الجنسية تعيش في قتل الماضي ولذلك هم رومانسيون، بينما الكائنات البشرية السياسية في توكظ دائم للتغشيرات في العالم وينظرون للأمام.. للمستقبل. ومن هذا التحليل يبدو أن هناك افتراضين كبيرين حول الجنس، أولهما: أن البشر معرضون باستمرار للسلوك بشري الجنس - وثانيهما: أن الفساد الجنسي الذي تطرعه دائماً هو من وسائل التفكير العائلي.

• أوى: نعم، أعتقد أنك على حق،

لقد استخدمت الجنسية في رواياتي كوسائل مدمرة للتألف (العائلي)، وحاولت ربط مختلف المعاني فيه. أنا أختلف عن د. هـ. لورنس. في أعمال لورنس كان الجنس هو الموضوع الرئيسي في رواياته، بالنسبة لي، وببساطة، استلحمت من عناصر الجنس كوسائل صلبة للتفكير العائلي في الحياة الدنيوية للجنس البشري، لقد تعمدت ذلك، عندما كنت في الشربيات، والثلاثيات.

• يوشيدا: بمداسة الحديث عن التفكير العائلي، فإن كثيراً من الشخصيات في رواية (طوفان يغمر روي) مثلاً أباؤها مقطوعة، بعضها كان في شكل غريب جداً.

• أوى: نعم... شوهم.

• يوشيدا: إنهم يشبهون الأشكال البشرية في رسومات بيكاسو التكعيبية، أو الناس البشعين في لوحات هيرونيوس بوخ. وكمثال أولى في رواية الطوفان: الرجل المتخلص، لقد كان ابتكاراً مذهلاً.

• أوى: قد يكن ذلك إعادة لبكاسو، أو بوخ. ولكن اهتمامي كان ينصب على إمكانية التحايل مع مثل هذه النماذج

البشرية الغربية، أو المشوهة على أساس أنها جزء من الجسم البشري، ولا زالت أكسب عن هذا الموضوع على أمل اكتشاف أن العيش مع هذه المخلوقات الغربية مريح. في البداية، لم أقصد رسم شخصيات صعبة وبشعة في رواياتي، ولكن أثناء بحلي عن طرق التفتك العائلي ظهرت هذه الشخصيات هناك، لذلك، فأنت على حق، إنها وسائل لتشويه المؤلف. فالرجل المتقن، المثال الذي صنيعته هو نموذج يوكيو ميشيما. لقد استلهمت هذه الشخصية من شخصية يوكيو ميشيما، كل مرة أراه، أو أتذكره، أرى أو أتذكر ميشيما.

• يوشيدا: هلا فصلت أكثر؟

• أوى: إذا أدركت بأن الرجل المتقن (المتكسب، المتعاشي) هو صورة كاريكاتورية لميشيما فإنك سوف تدرك طرفاً جديدة في فهم هذه الرواية. ويكتمل: في الأشياء المتعلقة بالشدوذ الجنسي، ومعاينة نفسه.....

• يوشيدا: فهمت، لقد رسمت ميشيما باستخدام تكتليات الواقعية الفرنسية في مقائله المعنوية: (ماذا ينتج الجنس البشري الأدب؟) المنشورة عام ١٩٧٥، قلت إنه إذا فرق أي شخص أصول الانسجام بين الجنس البشري، وبين المجتمع، بين العالم والكون، فإن الأدب المعتمد على وجهة النظر الإنسانية سوف يستمر بإقام العنف مثلاً. عندما تقول أصول الانسجام لا تعني ببساطة أن تكون ودودين مع بعضنا.

• أوى: بكلمات بسيطة، على الأدب أن يتعامل مع موضوع الاستبعاد الاجتماعي في العائلة والمجتمع، لقد توسعت في موضوع الاستبعاد الاجتماعي ليشمل الكون. السؤال هو: كيف نستطيع تغيير الوضع بحيث لا يبدأ أي شخص، لذلك، على الأدب أن يخلق نماذج بشرية في بيئة لا تميز. هذه هي أساسيات أدبي. إن

الجنس البشري المتخول في أعمال وليام بليك غير مثبوت. ولذلك أنظر أعمال بليك ودلتني لأدنى أقصى أن أرى صورة للجنس البشري مقبولة في المجتمع، وحتى أوسع رؤيتي أكثر لكي أكون قادراً على خلق نماذج بيئية بشرية في نص عالمي. ومن هذا، تظهر صورة الكارثة النووية على أنها عنصر مدمر كبير.

• يوشيدا: في مقال: "نظام الصورة في الواقعية المشوهة، في كتابك (طرق الرواية) تؤكد على أهمية الواقعية المشوهة. تقول: إن على أدبنا أن يتبنى نظام صورة للواقعية المشوهة كجزء مكمّل، ويعمل ذلك يجب إعادة أحوال حقيقية للحياة البشرية، بهذه الطريقة أريد تشكيل مستقبل الأدب الياباني.

• أوى: نعم، هذه فلسفي الأولية.

• يوشيدا: نعم، ولكن مفهوم النص العالمي، اليابان - بالطبع - جزء من العالم، كمؤلف ياباني، هل كتبت حقاً رواياتك لقراء العالم؟

• أوى: عندما ترجمت إحدى رواياتي إلى الألمانية، قابلني المترجم الألماني، وكان سؤاله الأخير: هل الترجمة الألمانية مهمة لك؟ أغظته بقولي: "لا، أنا غير متحمس أيضاً إذا دعاني ناشر أجنبي لإلقاء محاضرة بمناسبة صدور ترجمة لإحدى رواياتي، والسبب أنني غير متفائل بأن كتيبي سوف تجد من يقرأها في الدول الأجنبية، نشأت تحت تأثير الأدب الأجنبي، ولدي شعور كامل باحترام الأدب الألماني، الفرنسي، البريطاني، وأمريكا اللاتينية أيضاً. على أية حال، أنا مقتنع بأن الأدب يجب أن يكتب للناس الذين يعيشون معه في البلد نفسه، العصر نفسه. ولهذا، لم أقصد أبداً أن أكتب للقراء الأجانب.

إنني أشعر أنني أكتب للناس الأندكيا الذين يعيشون معي في هذا البلد الصغير، وإذا حدث أن وجد القارئ الأجنبي أصمالي بأن النموذج البشري الياباني، والمجتمع الياباني متع فإنني ببساطة سوف أكون سعيداً جداً.

بالنسبة ليوكيو ميشيما، أعتقد أن الأمر مختلف. ومع ذلك فقد كان مشهوراً، حقيقة لقد كان ملك الأدب الياباني - يوكيو ميشيما لم يبق بالنقد الياباني فتحول إلى القارئ الأجنبي، وموته كان استمراً للشعور بالمشاهدين الأجانب، لقد كان مشهداً استمرانياً.

العلاقة بين ميشيما والنظام الإمبراطوري كانت أكثر من مزدوجة، واليابانيون يعرفون ذلك، ولكن من وجهة النظر الأجنبية، أو وجهة نظر القارئ الأمريكي فالنظام الإمبراطوري الياباني غير مرئي، ولذلك فالمشهد النهائي الذي قام به ميشيما ويطه بالنظام الإمبراطوري أظهره وكأنه شيء غامض، ولكن الحقيقة، أنه فعل ذلك لتلبية القارئ الأجنبي.

أنا دائماً أفكر بالقارئ الياباني المعاصر، ولذلك أشترك أحياناً بالمركات المنازلة لسلح الدوي، وإذا أهتم كتاب العالم بالنماذج البشرية التي أقدمها في قصصي فإنني سأكون في غاية الامتنان، على أية حال، عندما أكتب، أفكر فقط بالقارئ الياباني - أنا كاتب محلي من وجهة النظر العالمية، أفراً أصملاً عالمية، ولذلك أقرأ الأعمال اليابانية بالطبع، وخلال النهار، ولعدة ثلاث ساعات كل يوم أقرأ ما أختاره للدراسة مثل: مالتولم لوري، دانتشي، ويسنس، باختيك وعندما أذهب للفراش، أكون قد شربت قبل مدة. أفراً ديكزل وأنا أرتدي البيجاما، قراءة مؤلفين أجنبي مصدر إلهامي، ومع ذلك، وما دمت أكتب باللغة اليابانية، فأعتقد أنني أكتب للقراء اليابانيين. ■

نزار قباني القلق المقلق

ماهر حسن شحيمي

أغلبية صامتة حيناً آخر. كانت حركة التنوير يقودها رواد أمثال الكواكبي في (طبائع الاستبداد) وقاسم أمين في (تحرير المرأة والمرأة الجديدة) ومحمد توفيق الحكيم في (المستقبل للإسلام) وطله حسين في (مستقبل الثقافة)، واليوم نرى تراجعاً حتى أن بعض هذه الكتب التي نشرت منذ قرن تصادر في دول عربية مشرقية ومغربية.

وقديماً حين خدش عمر بن أبي ربيعة الواجهة المتسقة للمجتمع وكشف أسماقه، ثار البعض ضده، كما أعجب به البعض الآخر، والذين أعجبوا به من الناحية الفنية، والذين ثاروا ضده، ثاروا ضد فكرة تعرية المجتمع المجازي الذي كثر فيه الجوارى والغناء والرقص، الطبقة المترفة نتيجة الفئء والأنفال، ومحاولة إبعاده عن التطلع للحياة السياسية التي انتقل مركز الحكم فيها من المدينة إلى دمشق، وانتهت معركة صفيين بإرافة دماء القرشيين، وظهور الاختلافات السياسية بين الأمويين والشيمية والفوراج، ولذلك كان عمر يقول:

فعلت الذي عابنت شئب لمعي ..

ومثل الذي أخفى من العزب أنكرنا.

ومادام لا يستطيع أن يكون فارساً في ميدان السياسة ولا في ميدان القتال، فلا بأس من أن يكون فارساً في ميدان آخر وفي غزوات أخرى، أعنى ميدان الغزل، كأنه يدلوى أحزانه أو يقرم بحميلة تعريض.

وننظر بعد ذلك إلى المكتبي فنجد به بالرغم من عربيته التي حدثنا عنها «شوقي ضيف» في كتابه «دراسات في الشعر العربي» يقول «وما تفلح عرب ملوكها عجم» أنتره كان يهجو العرب أم

نزار قباني دائماً قلق مقلق، ولكن سوف نتناول قصيدته الأخيرة التي أثارت كثيراً من الفلاس، بشيء من الموضوعية، في إطار نظرة أشمل، لأن الظفرة الشمولية مطلوبة لتقديم القصيدة، والحقيقة أن الحديث عن حاضر الوطن العربي لايسر عدواً ولا حبيباً، وقد حضرت عدة محاضرات عن مستقبل العالم خلال النصف الأول من القرن الحادي والعشرين، ألقتها بعض كبار الساسة، وبعض الباحثين المتخصصين في السياسة الطبيعية geopolitics مثل الرئيس الألماني الأسبق هلموت شميث والرئيس النمساوي السابق كسوريت فالدهايم، والأساذ الدكتور محمد رياض الأستاذ بجامعة عين شمس وغيرهم، ولم يذكر أحدهم دوراً لأي دولة عربية خلال النصف الأول من القرن القادم، بل إن المخزن النفطي متوقع نفاذه حول سنة ٢٠٣٥، وعددها تكون البشرية قد وجدت للبدل في الطاقة الشمسية أو الطاقة النووية النظيفة، وبذلك يفقد الوطن العربي عنصره جوهرياً من عناصر قوته التي لم نستفد منها كما ينبغي.

والواقع أن المشاكل التي كانت تشغلنا أول هذا القرن وهي الأمية والتخلف والتفرق والحرية السياسية، مازالت هي تشغلنا إلى اليوم، وكان قرناً من الزمان قد مر على البشرية فظهرت نمور آسيوية وصحت بلدان نامية أميتها، وتوحدت دول أوروبية، وتوقف الزمن عندنا، فلمسبة الأمية في الوطن العربي خمسون في المائة، ومازال التفرق وبعث بنا ويزيدنا إنهماكاً، وبالتالي مازال التخلف في كل ميادين الحياة هو السائد. هذا واقعا المعاش بالرغم من كل محاولتنا أن نثور على هذه الأوضاع حيناً، وأن نحول إلى



إذا أخلاقهم كانت خراباً

وإذا كانت أخلاقاً خراباً، وبينائنا غير
عامر، فماذا يبقى لنا؟ هل كان شوقى
بارد الماطقة تجاه مصر؟ إنه لم يكد ينفى
حتى ملأ الدنيا صراخاً وحديثاً، وإحساساً
بالتفرية وأنياباً ملأها:

وسلا مصر هل ملا القلب عليها

أو أسا جرحه الزمان المؤسى

وطنى لو شغلت بالخذ عنه

نازعنى إليه فى الخلد نفسى

قسم لله لم يغف عن جفونى

شخصه ساعة ولم يخل حسى

وتحول عن مصر إلى خالد الفرج

الشاعر الكويتى حين يستبد به الضيق

الشديد، فيصب جام غضبه على الجامعة

العربية - رمز الأمة العربية - وهو يشك

فى أنها مبصرة أو سامعة، فهو تكلم

أكثر مما فعل ومازال العرب كما هم فى

حالة ضنوا:

عقدت اجتماعك يا جامعة

فهل أنت مبصرة سامعة؟

كفانا ولائم فيها الدسم

نمى من الأمة الجالعة

كفانا أحاديث لا تكلهى

كفانا وعودكم المائمة

فيارب رحماك أنقذ حماك

وخذ بيدى أمة ضائعة

وحين كتب بدر شاكر العصاب

قصيدته (الموسى العمياء) وسرد مأساتها

وأسمع صرختها وصرخته:

لا تتركبنى فالمنحى نسبى

من فاتح ومجاهد ونبى

تراه كان يستفير همته؟ كان البويهون
الفرس قد ملكوا العراق، وكان هو عراقى
المولد عربى الأصل والهيرى، ولم يقل له
أحد لقد ثبطت همما، بل لقد هجا مصر
فى أكثر من قصيدة، ومع ذلك حين زار
ابن الأثير مصر بعد وفاة المتنبى بأكثر
من قرنين وجد المصريين متكبين على
شعره يدرسونه لأنه ملأ الدنيا وشغل
الناس.

وإذا تركنا الشعر العربى للتقديم إلى
شعرنا العربى الحديث، فسوف نجد
حافظ إبراهيم شاعر الليل وصاحب
قصيدة (مصر نتحدث عن نفسها) التى
غلقتها سيد الغناء العربى أم كلثوم يقول:

حطمت البراق فلا تعجبى

وعفت البوان فلا تعجبى

فما أنت يا مصر دار الأديب

ولا أنت بالبلد الطيب

وكم ذا بمصر من المضحكات

كما قال فيها أبو الطيب

ولم يقل نادك كيف يصف مصر بأنها
بلد غير طيب أو كيف يسخر من مصر
ويقول كم فيها من المضحكات، فهو
عاشق مصر، وهذا الهجاء نوع من
الضيق حين يطغى الكيل والمحب ولا يجد
إلا كل ما يكره.

أما شوقى فيقول حين نفى:

شكرت تلك يوم حررت رجلي

فيا لمفارق شكر الغراب

فأنت أرحمتنى من كل أنف

كانف الميت فى الزرع انتصابا

ومنظر كل خزان يرانى

بوجه كالنبى رضى اللقبا

وليس بهامر بديان قوم

عربية لنا أمتى دهما

خير الدماء كما يقول أبى

ويح العراق أكان عدلا منه أنك

تخلعن

سهاد مثلك الضريبة

كى يبحر الصباح بالفر الذى لا

تظرين.

قال النقاد إنه يتحدث عن بغداد.

وحين كتب (مظفر النواب) مطولة

(القدس عربى عربيتكم) وألقاما فى

مهرجان دمشق، كانت أشبه بالقبلة لما

فيها من سياب العرب ولحكام العرب فى

حضورهم وعجزهم عن حماية القدس،

الفداء التى تستلجد بهم ليقتلوا منها

المختصين فظفروا منها أن نصبر.

ونأسى الآن إلى نزار قباني

وقصيدته (مضى يملن وفاة العرب) التى

هاجمتها الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام

هجوماً متواصلًا في أكثر من عدد، واستكبت عدداً من الكتاب راحوا يترجمون الشاعر وقصيدته، وإن اعترفوا جميعاً بأنه شاعر كبير.

لن نتحدث طويلاً عن لزار شاعر المزل فثلك مرحلة تراجعت بعد نكسة ١٩٦٧، ولكن نظرة سريعة إلى شاعر سوري كبير ومعاصر له هو سليمان العيسى في دواوينه (مع الفجر - أعاصير في السلاسل - شاعر بين الجدران - الدم والدمج المصغر) نجد مثل هذه العناوين لقصائده (بغداد تترق القيد - رسالة إلى خطوبها في الجبهة - فتيلة التوصل - يا جبال النار - الأردن الثالث ثوار الجبل الأخضر - لبنان اللسان) وأتساءل مع إعجابي سليمان العيسى، أي هذه القصائد سوف يفلت من غريبات الزمن ويبقى خالداً تردده الأحقاب كما ترد غزليات عمر بن أبي ربيعة وآمال المتنبي الصائفة؟

الكثير من هذا الشعر ولید مناسبات انتهت بالفعل، كما انتهى الشعر الذي قيل في كثير من الأحداث الخارجية مثل الفترحات الإسلامية أو في كثير من الأحداث الداخلية مثل الصراع على الحكم بين الأميين والعاموس ولم يعد يقرأ في بطون الكتب إلا الخاصة الذين يبحثون في هذه المناسبات، ليس التعبير عن المسألة الخاصة بصورة غير مباشرة، صورة إنسانية، مثل شعر الحكمة عند المتنبي أو العاطفة الإنسانية ممثلة في الغزل كما صنع عمر بن أبي ربيعة ولزار قبائلي الذي يقول (للجنس كان مسكناً جريته، لم يبه أحزاني ولا أزماني) وهي عند لزار مسألة خاصة ممثلة في شقيقته المتحررة ومسألة عامة ممثلة في أمته الصائفة كما يقول خالد الفرّج.

ولاشك أن التمرد له أكثر من طريق، يقول لزار في مقدمة أحد دواوينه (حرام أن نمزق القصيدة لحصى كمية المعاني التي تتضمن عليها، لأن كل السمكات العفلانية العاصبة فاشلة في ميدان الروح - أريد أن يكون الفن ملكاً لكل الناس كالبهاء والماء وكخاف المصافير) ثم يكمل حديثه قائلاً: (الوطن مرسوم في كل فاصلة، في كل رشة حبر يتركها أديب على الورق - رائحة مدلنا وشواطئه وجباله وأقماره ونجومه وعيون نسائه هي بعض أجدينا).

ولذلك ما كانت تحدث نكسة ١٩٦٧، حتى انطلق كالبركان ليصوغ لنا قصائد الغضب كما صاغ من قبل فصائد الحب. وهكذا كتب (هوامش على دفتر النكسة) التي اعتبرها البعض هجاء لمصر. لقد كلفنا الهزيمة خمسين ألف خيمة جديدة، والسطوة تحليل للهزيمة، فرموسا جوفاء لأننا لا نقرأ، ووطننا محزول لأننا لا نخرج منه، وحياتنا يلمزها الوهم، وهم اللزار وضياح الدرد وكمل للناس. كان يوسع نفطنا أن يتحول إلى خناجر أو لهب يحرق كل عدو. إن الاستبداد حطم كبريائنا وأراق دماءنا، فلحن تعلق المشائق ومارس السحل بلا تبصر، نبني المنازل ونهدم الإنسان، ويوم حططنا الوحدة، عشش للفرق. إنه يستقرنا حين يعلن أن جيلاً لا أمل فيه (يا أيها الأطفال، أنتم بذور الغضب في حياتنا العقيمة وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة).

ثم يشتد تمزقه ويمرر أخطائنا، علنا نستعربنا، وهو يتحدث عن هذه الخيام الجديدة: (حرب حزيران انتهت، جردل الصباح ما تغيرت والأحرف الكبيرة للحمر ما تغيرت، الصور العارية للتركاء

ما تغيرت، والناس يلهثون تحت سياط الجنس يلهثون. حرب حزيران انتهت وضاع كل شيء، لكننا باقون في محطة الإناعة، فاطمة تهدي إلى والدها سلاماً، وخالد يسأل أعمامه في غزة وأين يقطرون، نفيسة قد وضعت مولودها، فطمسونا عنكم، عنواننا: المفيم للتعز).

ويكتب ترانيل في القدس مدينة عيسى ومحمد عليهما السلام التي أصبحت مدينة الأحرار، مدينة السلام أصبحت ضحية العدوان، ولكن قلبه لا يطارعه على أن يتركها حزينة، فيعمدا بأن تصف بها أعصاب الزيتون: (صليت حتى ذابت الشموع، ركعت حتى ملئ الركوع، سألت عن محمد فبك وعن يسوع، يا قدس يا مائة الشرائع، يا طفلة جميلة محروقة الأصابع، حزينة عينيك يا مدينة البترول، يا واحة ظليلة مر بها الرسول ... غدا غدا سيظهر الليمون، وتضحك العيون، وترجع الصمام المهاجرة، ويكفي الآباء والبنون على ربك الزاهرة). وفي ديوانه (لا وهي تعمل معنى الرقص للواقع المريض يقول في قصيدته (قراءة أخيرة على أضربة المجاذيب): (أنظر كالشده في خريطة العروبة، تضجني الأعلام والأخنام والممالك الحركية.. ننادي كالورق اليابس يا قبائل العروبة، اقتلني واخصمي يا طبعة ثانية من سيرة الأندلس المتطورة).

ويفرعه موت (جمال عبدالناصر) فيكتب أجمل وأصدق ما قيل في رئاسته، هاجمه يوم الهزيمة، لأنه كبير العروبة والمسلول، لأن لزار كان في حالة ثورة وغليان، ولكنه حين مات فاجأته الصنمة، كان لا يزال كبيراً وقادراً على

محاولة الأخذ بالأثر، والطريق غامض، وهو هنا لا يرثى ويكفى لا يعدد المناقب، إنه حزين حتى الموت، ولكنه لا يتخلى عن مبضعة المشحود: (فتلكا ليس جديدا علينا اغتيال الصحابة والأولياء، فتاريخنا كله محنة، وأيامنا كلها كزيلة. نزلت علينا كتاباً جليلاً ولكننا لا نجد القراءة، تركناك في شمس سيناء وحده، تكلم ربك في الطور وحده، وتعرى وتشقى وتمطر وحده، فتلكا نحن بكتنا يدينا، وقتنا المدنية، لماذا قبلت الجوى إيلياء، فمثلك كان كثير) علينا. ستفيناك سم العروبة حتى شبع، رميديك في نار عمان حتى احترقت، لماذا ظهرت بأرض اللغاف لماذا ظهرت؟ وراء الجنابة سارت قریش، فهذا هشام وهذا زياد، وهذا بريق الدموع عليك وخنجره تحت سيف الحداد).

ونبعد عن نزار قليلاً لنعود إليه. فما بعدنا عنه إلا لفتحرب منه. فنقرأ في جريدة الوفد العدد الصادر في ١٩٩٤/١٢/١٥ حديثاً للدكتور محمد حسن الحفناوي بعنوان (أيتم ما كانوا مسلمين،) لو لم يكن مسلم البوسنة والشيخان من المسلمين ماذبخوا وأهدرت دماؤهم، استباحت نساؤهم وتمزق أطفالهم إلى أشلاء. ولذلك ليتم ما كانوا على ديننا لأننا لا نستطيع أن نمد يد العون البسيط لهم، ولكننا اكتفينا بالحب والرفض. فيما حكاه المسلمين المؤثرين في قاعات الفنادق الكبرى تحركوا، قدروا شيئاً إيجابياً لتشعروا العالم أننا مازلنا أحياء).

وفي جريدة الوفد أيضاً العدد الصادر في ١٩٩٤/١٢/٩ أثناء مؤتمر مناصرة البوسنة قال الشيخ محمد الغزالي (هناك سباق من الحكام العرب للصالح مع

إسرائيل في حين يلص دستورهما أن القدس عاصمتها إلى الأبد، وهذا يعني بناء هيكل سليمان بمدهم المسجد الأقصى، وتوسيع دولتهم، والأمة الإسلامية مع هذا اللوحجيرة بالموت).

أن ما قاله نزار قباني في قصيدته (ملى يطنون وفاة العرب) في أكتوبر بجريدة الحياة هو نفسه ما قاله الدكتور الحفناوي وما قاله الشيخ محمد الغزالي في ديسمبر بجريدة الوفد، فلماذا لم تكرر ضدكما نفس الضجة التي ثارت ضد نزار؟ أتراه أوسع منهما شهرة؟ أم تراه أكثر منهما تأثيراً، ولذلك خاف اللغاف من تأثير قصيدته على القراء؟.

إن النقاد يعرفون أن الشعر وليد انفعال، فالشاعر ليس محلاً سياسياً أو اجتماعياً يدرس ويطبق المنطق من خلال الدراسات الوثائقية المستقبلية، وهم يعلمون أنه في حالة الثورة ويحرقنا معه ضد حاضرتنا الضعيف، وفي حالة اليأس يصل إلى درجة الحزن حتى الموت، وبين هذين الموقفين ينبض شعره، فينتقل من السكون إلى الثورة ومن الحزن إلى الغضب، ومن خلال مراوحته بين هذه المواقف يبدع فنه.

إن الهجاء المر، ربما كان أجدى وأكثر نقماً لنا من الفخر الزائف، ماذا صنعنا بقول علي محمود طه:

أحى جاوز الظالمون المدى

فحق الجهاد وحق الفدا

طلعتنا عليهم طلوع المنون

فطاروا بهاء وصاروا سدى

أغلب الظن أننا استكننا إلى مقدرتنا على أن نبدهم باعتبارنا أكبر قوة في الشرق الأوسط. ولكن الذي يجرح ليدلوى، بل حتى الذي يضع الملح على

الجرح للنصر من الألم، يجعلنا نستطيع من غيوبتنا.

ولذا كان البعض منا قد أخذ عليه أنه ينتقل من الأمل إلى اليأس ومن المدح إلى الهجاء فتلك طبيعة الانفعال، وحين قال الرسول صلوات الله عليه (إن من البيان لسحراً) قالها حين مدح أحد الخطباء صاحبه في حالة الرضى، وهجاء في حالة الغضب، فقال أجمل ما فيه وقال أسوأ ما فيه، في أسلوب أدبي، هكذا يصنع نزار دائماً، وهكذا صنع في قصيدته الأخيرة التي أثارته كل هذه الضجة.

ماذا قال نزار في القصيدة؟ لقد ذكر الوطن والجسد العظيم ثلاث ممرات (لأشعر حين أضلعت يوماً لصدرى باني أضم تراب الوطن) أحاول منذ بدأت كتابة شعري، قياس المسافة بيني وبين جددى العرب (أيا وطنى جطورك مسلسل رعب). فهو يضم تراب الوطن لصدره، لأنه يضم أغلى ما تقع عليه عين المغترب، وهو لا يهنا بالفخر بحدوده لأنه حين يرتد إلى واقعه يجد الزمان والحقيقة قد باعدا بين ما كان وهو كائن، بين (وامتصاصه) فتكون وقعة عمورية وبين صرخات كل نساء العرب في الأرض المحتلة. بل ونساء المسلمين في البوسنة. فيرجع صدى صرخاتهم شخير نائمين. ولكنه ما يزال يداعبه الأمل حيناً فينادى وطنه (أيا وطنى) أويخاطبه خطاب محب وعاشق، يرى في التفاز كوارث الأرض المحتلة ورعب الأرض المستقلة، كأن الحياة في الوطن العربي مسلسل مفزع لا يود أن ينتهى.

والقصيدة مجموعة من الصور، صورة الذى يفرش صيفاً عباءة حب، ويعصر ثوب حبيبته عاد هطول المصير،

[illegible]

ولذلك أيضاً حين أثار تساؤله (إذنا)
أعلنوا ذات يوم وفاة العرب، ففي أي
مقبرة يدفنون؟ موجة من الغضب
والثورة وهذا هو كل ما أراد. أراد أن
يشعر أننا أحياء نشور ونغضب، ولكن هذا
وحد لا يكفي، لأن القصيدة تركنا
حيارى نسأل: كيف نثبت أننا جديرون
بالحياة وتعمير الأرض، وكيف ندرك
عالمنا، ونسهم بقوة في مركب الحضارة،
حتى نكون (خير أمة أخرجت للناس).
لقد أغرقنا في موجة من القلق، وظهر
نفسه من الحيرة إلى حين، فهل نقوى
نحن العرب على السباحة، كي لننقذ
العرب؟ ■

الغلاف الأخير

جبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩-١٩٩٤)

من ذاكرة الفنان / جورج اليمجوري

